

আসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ডিঅলিঙনি

[আদিৰ পৰা ১৯৬৭ চন পৰ্য্যন্ত]



প্ৰণেতা

ডঃ শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য এম-এ, ডি-ফিল্
অধ্যাপক, সন্দিকৈ ছোৱালী কলেজ, গুৱাহাটী।



অনুসন্ধান এজেন্সি
গুৱাহাটী : অসম

**‘Asamiya Natya Sahityar Jillingani’ by Dr. Harichandra Bhatta-
charyya, Head of the department of Assamese, Handique Girls’
College, Gauhati (Assam); Published by Messrs. Barua Agency,
Digbali Pukhuri Par, Gauhati-1 (Assam), 1968.**

প্ৰকাশক :

বৰুৱা এজেন্সি,

দীঘলী পুখুৰী পাৰ, গুৱাহাটী-১ (অসম)

মুদ্ৰক :

ত্ৰিকালীচৰণ পাল

মৰাণীৰাম প্ৰেছ

৬৬ গ্ৰে ষ্ট্ৰীট, কলিকতা-৬

প্ৰয়াস-পৰিচয়

১২৫৩ চনৰ কথা—অসমীয়া নাট্য সাহিত্য সম্বন্ধে কিঞ্চিৎ আলোচনাৰ বাবে মন যেলি গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ কাৰ চাপিছিলো। ১২৬০ চনত আমাৰ প্ৰবন্ধ যুগত হ’ল আৰু আৰু কৰ্তৃপক্ষৰ ওচৰত দাখিল কৰিলো। কিন্তু আমাৰ চূৰ্ত্তাগ্য হেতুকেই বুলিব লাগিব, প্ৰবন্ধ-পৰীক্ষাৰ ফল ঘোষণা হ’ল প্ৰায় দুবছৰ পাছতহে; বচনাখনিয়ে ডি-কিন্স উপাধিৰ বাবে কৰ্তৃপক্ষৰ স্বীকৃতি লাভ কৰিলে। সেই সময়ত আমাৰ সাহিত্যত অসমীয়া নাট সম্বন্ধে কোনো আলোচনামূলক কিতাপ নাছিল আৰু তেতিয়াই আমি ইয়াৰ অসমীয়া ভাঙনি এটাও উলিয়ায় বুলি মানস কৰিছিলো। আজিৰ এই প্ৰয়াসকণ তাৰেই পৰিণতি। বচনাৰ মূল ভেটি আমাৰ ইংৰাজী কিতাপখন হলেও, ই তাৰ কৃপান্তৰ নহয়। ইয়াৰ বচনা-বীতিয়ে একেবাৰে স্বকীয় গঢ় লৈছে; ইংৰাজী প্ৰবন্ধটোৰ কথাবোৰ প্ৰায় বাদ যোৱা নাই, অথচ, কেবাটাও বিষয় নতুন দৃষ্টিভঙ্গীত সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। ইংৰাজী প্ৰবন্ধৰ পৰিধি আছিল আদিৰ পৰা ১২৪০ চন পৰ্য্যন্ত; ইয়াত আৱশ্যক অনুসৰি ১২৬১ চন পৰ্য্যন্ত বিস্তৃত কৰা হৈছে, অৱশ্যে আংশিক ভাবেহে। বচনাৰ কলেবৰ অতিৰিক্ত বৃহৎ হৈ যোৱা বাবে এই কালছোৱাৰ কেবাগৰাকিও নবীন প্ৰবীণ নাট্য-শিল্পীক, আমি ইচ্ছা কৰিও, আমৰণি জনাব নোৱাৰি হুখ পাইছো। স্বদীৰ্ঘ পাচ শ বছৰ ব্যাপক অসমীয়া নাট্যাৱলীৰ সমুচিত আলোচনা একেখন বচনাতে সমাপ্ত কৰা কথাৰ বাবে হাতী মাৰি কুকৰাত ভৰোৱাৰ দৰে দুবছৰ প্ৰয়াস, বহুলাই কোৱাৰ সন্ধান নাই। আমাৰ এই আলোচনা মূলতঃ প্ৰকাশিত নাট-কেন্দ্ৰিক; অপৰিহাৰ্য্য কাৰণত দুই চাৰিখন অপ্ৰকাশিত নাটৰ কথাও উল্লেখ নকৰি থকা নাই আৰু সম্বন্ধৰ আউল ভাঙিবলৈ ভেনে ঠাইত লগতে ‘অপ্ৰকাশিত’ বুলি কোৱা হৈছে। অৱশ্যে, ‘অভিনয়-প্ৰসঙ্গ’ আখ্যা কেইটাত প্ৰকাশিত অপ্ৰকাশিত নাটৰ অৰ্থাৎ সংমিশ্ৰণ ঘটিছে।

“সংহতি: কাৰ্য্যসাধিকা”—পৰম্পৰা সহায়-সহযোগ অবিহনে পৃথিৱীত কেৱে কোনো কাম নিয়াবিতকৈ সমাধা কৰি উলিয়াব নোৱাৰে। আমাৰ এই ক্ষুদ্ৰ বচনাখনিৰ সা-সঁজুলি গোটাকৈতে কেবা দিশৰ পৰাও সহায়-সহায়কৃতি উলাহ-আশীৰ্বাদ পোৱা গৈছে। কেবা গৰাকিও খ্যাত-অখ্যাত শিল্পী-সাহিত্যিকে আমাৰ পাথৰ-আহৰণত চিহ্ন-স্বাক্ষৰ দি আমাক সহায় কৰিছে; তেওঁলোকৰ প্ৰতিজনাকৈকে আমাৰ হিয়া-ভৰা শলাগ আৰু কৃতজ্ঞতাৰ অঞ্জলি আগবঢ়াইছো। বখানানত স্বকীয় ভাবেও সেই সকলৰপৰা প্ৰাপ্ত সম্পদ-সম্ভাৱৰ স্বীকাৰোক্তি কৰা হৈছে। বচনা এখনৰ প্ৰতি বন্ধন কৰা হ’ল সঠিক, কিন্তু ই ‘প্ৰহ’ নামৰ উপযোগী হৈছে নে নাই, আমি মুঠেই কব নোৱাৰিলো। গুণাগুণ বিচাৰৰ ভাৱ থাকিল সমূহ পাঠক-পাঠিকাৰ ওপৰত, পণ্ডিত-সমাজৰ ওপৰত—“আ পৰিতোষাৎ বিদ্বাং ন সাধু যন্তে প্ৰয়োদ-বিজ্ঞানং”—ইতি।

গুৱাহাটী
পহিলা ব’হাগ, ১৮২০ শক
ইং ১৯৪৮



বিদ্যাভনত
শ্ৰীবিষ্ণু অষ্টাৰ্চা

সূচীপত্ৰ

প্ৰাচীন যুগ (আদিৰ পৰা উনবিংশ শতিকাৰ পূৰ্বাৰ্দ্ধলৈ)

পৃষ্ঠাৰ

১ম অধ্যায় (নাট-প্ৰসঙ্গ)

১ম পট (মঞ্চ-প্ৰৱেশিকা) কাব্যৰ শ্ৰেণী-বিভাগ	...	১—৮
২য় পট (অকীয়া নাট) বচনাৰ আত্মমানিক উৎস সমূহ—মৌলিকতা আৰু সম্ভাব্য লৌকিক উপাদান সমূহ—মূল উদ্দেশ্য—অঙ্গ-বিভাগ—নাৱক-নাৱিকা —বস—সুত্ৰধাৰ—ভাষা আৰু প্ৰকাশ ভঙ্গী—সংস্কৃত নাটৰ সৈতে সাদৃশ্য আৰু বৈসাদৃশ্য	..	২—২৬
৩য় পট (অকীয়া নাটৰ অগ্ৰগণ্য আচাৰ্যগণ) শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ-শ্ৰীমাধৱদেৱ—গোপাল আতা	...	২৭—৫৮
৪ৰ্থ পট (অকীয়া নাটৰ বচনা-শৈলীত পৰিবৰ্ত্তনৰ সূচনা) বিজ় ভূষণ, বামচৰণ ঠাকুৰ, দৈত্যাবি ঠাকুৰ	...	৫৯—৬১
৫ম পট—প্ৰচতি	...	৬২—৬৩
৬ষ্ঠ পট (অকীয়া নাট্যাভাস-সম্পন্ন সংস্কৃত নাট ; বচনা-শৈলীত অসংস্কৃত পৰিবৰ্ত্তন) কামকুমাৰ হৰণ, বিশ্লেষণ জন্মোদয়, শঙ্কৰচূড় বধ, ধৰ্মোদয় নাটক, শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰয়াণম্, লক্ষণৰ শক্তিশেল	...	৬৪—৬৮
৭ম পট (অপ্ৰকাশিত অকীয়া নাট)	...	৬৯—৭৭
৮ম পট—ভাৰতীয় বিভিন্ন ভাষাত নাট-বচনাৰ পাতনি	...	৭৮—৮২

২য় অধ্যায় (অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)

১ম পট (অকীয়া নাট ভাওনা) ভাওনাৰ আত্মমানিক উৎস-মূল	...	৮৩—৮৯
২য় পট—ভাওনাৰ থলী—সময় আৰু উদ্দেশ্য—নিৰ্দিষ্ট বিষয়-ববীয়া—বাস্তবত্ব— সাজ-সজ্জা—গায়ন-বায়ন—ভাৱবীয়া আৰু বহুবা—পোহৰ বিকিৰণ প্ৰণালী —বিবিধ প্ৰথা আৰু আড়ম্বৰ—আধ্যাত্মিক পৰিবেশ	...	৯০—১০২
৩য় পট—চিহ্নবাজী ভাওনা	...	১০৩—১০৫
৪ৰ্থ পট—ভাওনা-সদৃশ অস্তিত্ব সাংস্কৃতিক অস্থান	...	১০৬—১১০
৫ম পট—সংস্কৃত নাট অভিনয়ৰ সৈতে ভাওনাৰ পাৰ্থক্য	...	১১১
৬ষ্ঠ পট—অস্তিত্ব সাংস্কৃতিক অস্থানৰ সৈতে ভাওনাৰ সাদৃশ্য	..	১১২
৭ম পট—সদীৰ্ঘ-মুহূৰ্ত্ত পৰিবেশ	..	১১৩—১১৫

সন্ধিযুগ (ঊনবিংশ শতিকাৰ পূৰ্বাৰ্ধ)

(নাট আৰু অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)

১ম পট—নাট্য সাহিত্য আৰু অভিনয়ৰ ৰূপান্তৰ	...	১১৬—১৭
২য় পট—নাট্য সাহিত্য আৰু কলাকৃষ্টি জগতত ধ্ৰুবকনি	...	১১৮—২১

আধুনিক যুগ (ঊনবিংশ শতিকাৰ উত্তৰাৰ্ধৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ মাজভাগলৈ)

১ম অধ্যায় (নাট-প্ৰসঙ্গ)

১ম পট—বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ	...	১২২—২৭
২য় পট—নাট্যকলাৰ প্ৰসাৰ আৰু উৎকৰ্ষ-সাধন	...	১২৮—২৩
৩য় পট—নাটকৰ আকৃতি আৰু প্ৰকৃতিৰ পৰিৱৰ্ত্তন	...	১৩০—৩১
৪ৰ্থ পট—বঙ্গভূমিত নব-কল্পাবলম্ব—হেম-গুণাভি ৰত্নৰ তিনি গছি বস্তি	...	১৩২—৪৭
৫ম পট (পৌৰাণিক নাটকৰ আদৰ্শৰ অৰ্থ) সীতাহৰণ—অভিমহ্য-বধ— সাবিত্ৰী-সত্যৱান—শকুন্তলা—হৰিশ্চন্দ্ৰ — হৰধনুৰ্ত্তন নাটক—চন্দ্ৰহংস— বৈদেহী-বিচ্ছেদ	...	১৪৭—৬২
৬ষ্ঠ পট—‘ভ্ৰমৰল’ৰ আদৰ্শী ভয়কা ফুল—‘শকুন্তলা’ৰ সুকোমল পদধ্বনি	...	১৬৩—৬৮
৭ম পট—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী—লক্ষ্মীনাথ—পদ্মনাথ— দুৰ্গাপ্ৰসাদ—বেণুধৰ—চন্দ্ৰধৰ	...	১৬৯—১৬৯
৮ম পট—‘জোনাকী’ৰ আঁৰত সেৱক-বৃন্দ (ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু বিংশ শতিকাৰ আদিৰ পৰা) সাবিত্ৰী-সত্যৱান, শকুন্তলা	...	২৭০—৭১
প্ৰাচীন আৰু আধুনিক ৰীতিৰ দোমোজাত—কনক গগৈ	...	২৭১—৭২
দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা—অম্বিকাগিৰি—শৰত গোস্বামী	...	২৭২—৭৭
অপ্ৰকাশিত নাট-মালা (১৯১০ পৰ্য্যন্ত)—	...	২৭৭—৭৮
৯ম পট—সতীৰ্থ সেৱকৰ সচলন পুস্তিকা (বিংশ শতিকাৰ ২য়-৩য় দশকৰ পৰা ৬ষ্ঠ-৭ম দশকলৈ) পদ্মধৰ—শৈলধৰ—মিত্ৰদেৱ—হৃদয়নাথ—বলৰাম— অপূৰ্ব ভূঞা—ধনীৰাম দত্ত—দেৱানন্দ ডাৰলী—নবীন বৰদলৈ—ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ—ৰাধা সন্দিকৈ—অম্বিকা গোস্বামী—দীন মেধি—ৰমেশ চৌধুৰী	২৭৯—৩১৮	
অপ্ৰকাশিত নাট-মালা (১৯১০—২০ খৃঃ)	...	৩১৮—১৯
সামাজিক নাট্য সাহিত্যৰ ব্যৱকাল	...	৩১৯—২০
১০ম পট—সতীৰ্থ সেৱকৰ সচলন পুস্তিকা (২য়-৪ৰ্থ দশকৰ পৰা ৬ষ্ঠ-৭ম দশকলৈ)		
(ক) বাতাবৰণ—নতুনৰ উন্মেষ, ৰচনা-ৰীতিত পৰিৱৰ্ত্তনৰ নূতন	...	৩২০—২২
(খ) স্বৰ্ণযুগৰ শুভাবলম্ব—অগ্ৰগণ্য নাট্যকাৰ যুগলী—অতুল হাজৰিকা —নতুল ভূঞা—লক্ষী দত্ত—জ্যোতিপ্ৰসাদ—কীৰ্ত্তি বৰদলৈ, মুক্তি বৰদলৈ— দৈৱ তালুকদাৰ—প্ৰসন্ন চৌধুৰী—বিনন্দ বৰুৱা—আনন্দ বৰুৱা—কমলানন্দ —পৰিকল্পিত—দণ্ডি কলিতা—লক্ষীধৰ শৰ্মা—কামাখ্যা ঠাকুৰ—হৰেন পাইকীয়া	...	৩২২—২৩

ଆର୍ତ୍ତ-ପାତ୍ର—(i) ହର୍ମନ ଶର୍ମ—ବୈକୁଣ୍ଠବିହାରୀ ବାସ—ଭିକ୍ଷବ ନେତ୍ର— ପାର୍ବତୀ ପ୍ରସାଦ—କମଳେଶ୍ବର ଚଳିହା—ହୁଲୀ ବର୍ଷାକୁବ—ବନ ଶର୍ମ—ଶୈଲେନ ହୁକନ—ଦେବେନ ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ ; (ii) ଯାଧବ ଶର୍ମ—ହରିନାବାସ୍ୟ ଦଣ୍ଡବକ୍ର—ବୁଦ୍ଧାବନ ଗୋସ୍ବামী—ଗୋପାଳ ଗୋସ୍ବামী—ଧବମ ମେଧି—ବିଷୟ ମହାଜନ—ବୀରବେଶ୍ବର ଶର୍ମ —ଜୀବେଶ୍ବର ଗୋସ୍ବামী—ଯାଧବ କାକତୀ ; (iii) ସର୍ବେଶ୍ବର କଟକୀ—ପ୍ରଭାତ ଅଧିକାରୀ—ବିପିନ ବକ୍ରା , (iv) ସନ୍ତ ଚୋଧୁରୀ—ଆନନ୍ଦ କଟକୀ—ଜଗତ ଚୋଧୁରୀ—ସହେନ୍ଦ୍ର ଡ଼ାଠାଚାନ୍ଦ—ଧାନେଶ୍ବର ହାଜୁବିକା—ହରିକିଶୋର ଉକ୍ତିବିନୋଦ— ଅଜିତ ହାଜୁବିକା—ମାଳବିକା ଦେବୀ—ଋଷେଶ୍ବର ବବା ; (v) ଦୟାନନ୍ଦ ବକ୍ରା— ହୃଦୟ ବର୍ଷାକୁବ—ବିମେଶ ବକ୍ରା—ପ୍ରଭାତ ଶର୍ମ , (vi) ମମ୍ମୁ ସିଂହ—ମନେଶ ଗମ୍ଭୀ—ହୃଦୟ ବକ୍ରା—କଳ୍ୟାଣ ବକ୍ରା—ହରିଚନ୍ଦ୍ର ଡ଼ାଠାଚାନ୍ଦ ... ୫୫୨—୧୦ (vii) ଅପ୍ରକାଶିତ ନାଟ୍ୟାବଳୀ ... ୫୧୧—୧୨

୧୧୩ ପଟ—ସର୍ତ୍ତୋର୍ଥ ସେବକର ସଚ୍ଚକ୍ର ମୁଖ୍ୟାଞ୍ଜଳି (୧୨୫୦ ଚନର ପବା ୧୨୭୧ ଚନ
ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ)

(କ) ପରିବେଶ ଆକ ବଚନା ଶୈଳୀର ପରିବର୍ତ୍ତନର ପ୍ରଧାନ ହେତୁ ... ୫୧୭
(ଖ) ଚକ୍ର-ଲଗା ପରିବର୍ତ୍ତନ ସମୂହ ... ୫୧୮—୧୯
(ଗ) ପ୍ରାୟୁକ୍ତ ନାଟ୍ୟକାରବୃନ୍ଦ—ସାବନା ବବନ—ପ୍ରବୀଣ ହୁକନ—ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଚୋଧୁରୀ —ସତ୍ୟପ୍ରସାଦ—ସୁବେଶ ଗୋସ୍ବামী—ବୁଗଲ ନାମ—ସର୍ବେଶ୍ବର ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ—କମ୍ପି ଶର୍ମା ... ୫୧୯—୫୨୦
(ଘ) ଆଳହୁଲ ଅର୍ଥ—ପ୍ରହର ବକ୍ରା—ନଗାଠ ନାଟ୍ୟ ସମିତି—ଉଦା ଶର୍ମା— ମହାପଦ ଚଳିହା—ସୁଧା ଡେକା—ହେମ ଶର୍ମା—ମୁଖ୍ୟାଧର ବାଞ୍ଛୋଦା—ହର୍ଗେଶ୍ବର ବର୍ଷାକୁବ—ଅକଳ ଶର୍ମା—ଶିବପ୍ରସାଦ ବକ୍ରା ବିବିଧ ବକ୍ରା—କମ୍ପି ଡାଲୁକଦାସ —ଆଳହୁଲ ମାଲିକ ... ୫୨୦—୫୨୧
(ଙ) ଅସମୀୟା ଏକାଞ୍ଚିକା ... ୫୨୧—୫୨୨

ଦ୍ବିତୀୟ ଆଧ୍ୟା (ଅଭିନୟ-ପ୍ରସଙ୍ଗ)

ସଂକଳ୍ପାବଳୀର ଉଲ୍ଲେଖ—ଭିକ୍ଷୁଗଢ—କାହାଣୀ — ଗୁରାହାଟୀ — ଡେଇଁପୁର— ଶିବସାଗର—ମୋରାହାଟ—ବୋରାହାଟ—ଜାଜୀ — ନଗାଠ—ନାଜିବା — ନଳବାବୀ —ସହ ଅଭିନୟ—ପ୍ରାଚ୍ୟ-ପାଞ୍ଚାତ୍ୟ କଳାର ଅଭିନୟ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ—ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟବିନୋଦକ ସିରେଟର ଦଳ—ସାଧକ ଶିଳ୍ପୀ ବ୍ରଜ ଶର୍ମା ... ୫୨୨—୫୨୩

ତୃତୀୟ ଆଧ୍ୟା

୧୩ ପଟ—ନାଟକର ଶ୍ରେଣୀ ବିଭାଗ ... ୫୨୩—୫୨୪
୨୩ ପଟ—ଚକ୍ର ପଚାବତେ ପ୍ରକାଶିତ ପ୍ରଧାନ ନାଟବୋଧ ... ୫୨୪—୫୨୫
ପ୍ରକାଶିତ ନାଟ-ମଞ୍ଚ—ନାଟ୍ୟକାର-ମଞ୍ଚ—ବିଷୟ-ସଂକ୍ଷେପ—ପ୍ରସଙ୍ଗବୋଧ ଚକ୍ର ହସୋଦା ପ୍ରସଙ୍ଗବୋଧ ... (ଖ)—(ଙ)

প্ৰকাশিত নাট-পঞ্জী

[ইয়াত উল্লিখিত পৃষ্ঠাৰ সৰ্ব-ব্যাপক হোৱা নাই। নাট্যকাৰ-সহিত উল্লিখিত নাটবোৰ আলোচনাত অন্তৰ্ভুক্ত হোৱা নাই]

অকাল বসন্ত—৪৫২-৫৫

অগ্নি-পৰীক্ষা—৪৩৫-৩৬

অগ্ৰগামী—৫৪২

অৰাহুব-বধ—৪৮

অৰীকাৰ—৪৭৪, ৫৫১

অচিন কাঠৰ খোৰা—৩০০

অজামিল উপাখ্যান—৫২

অজামিলৰ উপাখ্যান—৩০০-৩০২

অনধিকাৰ—সৰ্বানন্দ পাঠক

অনিল ডি-পি—কেশৱ শৰ্মা

অপেৰাৰী—৩২২-৪০২

অবন্তী কুমাৰী—৫৫৪

অবিচাৰ—আনন্দ ভাগৱতী

অভিজ্ঞান শকুন্তলম্—৭২, ১৪৪

অভিমান—৫১৩, ৫২৭, ৫৪২

অভিমানৰ প্ৰায়শ্চিত্ত—৪৬২

অভিমুখ্যবধ নাটক—১১২, ১৪৮, ৫৫১

অভিশপ্তা—ৰমণী বৰুৱা

অমৰ-জীলা—২৮০-২৩, ৪১৮

অৰ্জুন ভঞ্জন—৪৩-৪৬

অৰলখন—৩৭৪-৭২, ৫৫৪

অৱসান—৪২৭-৩৩

অখৰোৰ—৫৫২

অসম গৌৰৱ—২২৩

অসম প্ৰতিভা—৩২০, ৩৭২-২২

অসৱীয়া প্ৰবচবিভ—৪৬৪

অহল্যা আত্মা—কণী তালুকৰাৰ

আই-ডি-এচ—৫৫০

আকৰ্ষণ—৫৫০

আচল আৰু নকল—৫৪২

আজিলৈ ইমানতে—৪৭০

আজিৰ যুগ—৫৫০

আত্মসম্মান—৪৩৮-৪৭

আদি কবি—৪৬৪-৬৫, ৫৫৫

আধা কেচেলুৱা—৪৭০

আনাৰকলি—৪২৮

আন্ধাৰ নেওচি—ভোলানাথ কোঁৱৰ

আপদীয়া ৰাতিটো—৫৫০

আপোছ—৪৪৮-৫১

আমাৰ ৰঙা—হেম শৰ্মা

আমি যিমানৰ মালুহ—হেম শৰ্মা

আবৰ্জনা—নিকপমা ফুকন

আৱিকাৰ—৪৭০

আঁৰ কাপোৰ—৫৫০

আসাম হলিউড—৪৭৭, ৪৮৪-২২

আহুতি—৪৭৮, ৫৫৩

ইতো নষ্টতো জুই—২৮০

ইলুসভা—৭২

ইন্দৰ সভা—৮১

উৰ্বশী-উদ্ধাৰ—৩১২, ৪৬৪

উনৈশ শ সাত্ত্ৰিংশ—৪৩৮

কতু ছব—৫৫২

এ-আৰ-পি—৫৪২

একলব্য—৩২২, ৪৩৮

এখন আকাশ—৪৭৭

একৰ শ্ৰীজ—৫৫১

এলাজৰী—অৰণ শৰ্মা

এৰেলাৰ নাট—৫২৩, ৫৫৭

এশ দহ ধাৰা—৪৬৮
 ওবাণি—৪৬২
 কঙ্কণ—৫১৩
 কংস-বধ—১৪, ৫২
 কঠবোল—৫৫১
 কনৌজকুঁৱৰী—৩৩৩
 কণিলা সংবাদ—৪৪৫
 কপৌ কুঁৱৰী—৪১৫-২৭
 কৰ্ণ—৫৫২
 কৰ্ণবীৰ—৪৫০
 কৰ্ণ-কুন্তী-সংবাদ—৫৫৪
 কৰ্মই ধৰ্ম - যতীন্দ্রমোহন দত্তদ্বাৰ
 কল্পনাৰ যুত্ৰ—৪৮৮
 কলিয়ুগ—২৩২-৪১-৫৬
 কবিতাৰ জন্ম } ৫৫৫
 কবিতাৰ স্বয়ংস্বৰ }
 কল্যাণময়ী—৪৫২
 কাণকটা—৫৫১
 কাঞ্চনমালা—৫১২
 কানাই ধেমালি—৪৬০
 কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন—১৫০, ১২২
 কানীয়ানীৰ সতীধৰ্ম—৪৬২
 কামকুমাৰ হৰণ—৬৪
 কামনা—৪৭৮
 কামৰূপ—৪৫২-৫৫
 কামৰূপ জেউতি—৫৫৩
 কাৰেঙৰ লিগিৰী—৩৬৪-৭৪
 কাল পৰিণয়—৪৭৮-২২
 কালিদমন (কালীয় দমন)—১৪, ২৭-৩৩
 কালিদাস—৫১২
 কান্ধীৰ কুমাৰী—৬৪
 কিয়—৪৭৬
 কীচক বধ—৪৩৬
 কীৰ্ত্তি বিলাস—৭২

কুহুৰীকণাৰ আঠ মৰলা—৩০০-৩০২
 কুঙ্কটীৰ—৫৫০
 কুপুজ—৪৬০
 কুমাৰ ভাস্কৰ—গোলোক শৰ্মা
 কুনাল-কাঞ্চন—৪০৮
 কুবেৰ—৫৪০
 কুব্জ-নয়নী—৩২২
 কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা—২৪১-৫৬
 কুৰি শতিকাৰ কালিদাস—মেদিনী
 ঠাকুৰীয়া
 কুকৰ্ণেজ—৩২৩
 কুলীন কুলসৰ্বস্ব—৭২
 কুশল কোঁৱৰ—৪৪৮-৫১
 কৃষ্ণ কুমাৰী—৪৬৩
 কৃষ্ণলীলা—৩১৩, ৪৫২-৫৪
 কৃষ্ণ শব্দৰ গুৰুৰ জন্মযাত্রা—৫০৮
 কেৰু কেৰু হোৱা—৫৫১
 কেনে মজা—২০০, ৩৩৫
 কেলি গোপাল—১১, ২৭
 কোটোৰা খেলা—৫০
 কোন বাটে—৪৭৭
 কোনে হাঁহিলে—৪৭০-৭৫
 কোঁহে কোঁহে মৰম—কৰুণা বৈজ্ঞ
 গণবিপ্লৱৰ মাজত—প্ৰবীৰমজ বৰুৱা
 গদাধৰ—১২৫-২৩০
 গদাধৰৰ আক্ষেপ ('বাহী')—অশ্বেশ্বৰ
 চেতিয়া
 গদাধৰ বজা—১৬২-২৪, ৪৪৫
 গদাপানিৰ শেষ সিদ্ধান্ত—৪০২
 গৰা গহনীয়া—৫৫০
 গৰু বিহু—৪৫২
 গাওঁবুঢ়া—১২২-২৪, ২৫০
 গান্ধী-ধন-কমল—৪৫৭
 গুড্, নাইট্ চাৰ—৪৬৮

- গুৰু দক্ষিণা—১৪৮, ২৩১-৪১
 গুলেনাব—৪৩৪-৩৪, ৪৬৮
 গৃহলক্ষ্মী—৪১৩
 গোপী-উজ্জ্বল-সংবাদ—৫৫
 গোপী-উজ্জ্বল-সংবাদ—হৰকিশোৰ চৌধুৰী
 গৌসাইৰ তীৰ্থ যাত্ৰা—৪৬১, ৫৪৮
 গৌৰী হৰণ—৮০
 গ্ৰন্থমেধ যজ্ঞ—৪৭০
 ঘটোৎকচ—৪৩৮-৪৪৭
 ঘাত-প্ৰতিঘাত—৫২৭-৫৫০
 চকৰি—৪৭২-০২
 চক্ৰধ্বজ সিংহ—১৬২-২৪, ৩৮৬, ৩০৩
 চন্দ্ৰকলা—৩৭২-২২
 চন্দ্ৰকান্ত সিংহ—৩৪৫-৫৪
 চন্দ্ৰগুপ্ত—৪৭৮, ৫৫৩
 চন্দ্ৰহংস—১৫৭
 চন্দ্ৰাবলী—২৭২-৭৪
 চন্দ্ৰাবতী—৩২২, ৪৭৪-৬৫
 চৰণ ধূলি—৩০০-৩০২
 চৰাব কোঁৰ—৮০
 চাকটৈনয়া—৫৫০, ৫২০, ৫২৭
 চাটক চকোৱা—৪২২, ৫৪৮
 চাহাহান—ধৰ্মেশ্বৰ কটকী
 চাৰি হেজাৰ বছৰৰ অসম—৫১৭-১৮
 চান্দ সদাগৰ—৪৪৬, ৪৫৭
 চিকৰপতি-নিকৰপতি—১৬০-২৪
 চিজনালীয়ম—৮১
 চিজনাদা—৪২৭-৩৩
 চিলাৰায়—৪৩৫
 চিহ্নযাত্ৰা—১২, ২৭, ১০৩
 চুলতান বেজিয়া—আনন্দ শৰ্মা
 চেৰ্চা জব—৩০০-৩০১
 চননহৰ সোতা—৫৫৪
 চেৰি বাগিছা—৫৫৪
 চোৰ—আবদুল মজিদ
 চোৰ ধৰা—১৩, ১৪, ৪৩
 চোৰৰ সৃষ্টি—২৪১-৫৬
 চোৰাং বজাৰ—৫৪২
 চোহৰাব বস্ত্ৰম—৩২২
 ছয় বিপু আৰু মন—৪৫২
 চোৰাব-বস্ত্ৰম—কুমুদেশ্বৰ বৰঠাকুৰ
 জগন্নাথ বস্ত্ৰভ—৭২
 জয়ভূমিতকৈও গৰীয়সী—মুনীন বৰকটকী
 জয়যাত্ৰা—৫৫
 জয়দেৱ—৩২২
 জয়জয় বধ—১২৩, ২৭৪-৭৫
 জয়মতী—১৫৮, ১২৪-২৩০, ৫৮৬, ৪৪৫-৩২
 জয়মতী কুঁৱৰী—১৬২-২৪, ৪৩২-৩০
 জাগ্ৰত দেৱতা—৪৬২
 জাগৰণ—৫৫০
 জীৱন অভিনয়—মেদিনী ঠাকুৰীয়া
 জুয়ে পোৰা সোণ—৪৭৭, ৫২৩-২৪
 জেবেঙাৰ সভা—৪৪৫, ৪৩৫-৩২, ৪৬৭
 জেইল জীৱন—ভূৱন নাথ
 জোৱাঁই ছুত—৪৫২, ৫৫১
 জোৰোৰা মাৰি গা ধোৱক—৪৬২
 জ্যোতি-বেধা—৪২৮, ৫২৭-৫০
 টি টি ছেই—৪০২-১৪
 টিপ চহী—৩০০-৩০২
 টেক্সি-ড্ৰাইভাৰ—৫২০
 টেক্সি ডেভৰ—৩০০
 টেটোন ডাম্লি—১২৪-২৩০
 টোপনিৰ পৰিণাম—২৪১-৫৭
 তপস্বি—৪৪৮-৫১
 তথাপিহো হোৱা নাই ক্লান্ত—৫৫০
 তপতী—৪৭৮, ৫৫৪
 তমসাৱন্তি—৪৮৪-২২
 তৰণ-কাৰিন—৩১১

ভাজৰ বচনা (১২৫২) — ভাবতী (জগদনাথ)
 তিনি বৈশী — ২৪১-৫৬
 ভিলোক্তমা-সত্তৰ — ১২৭, ১৪৮, ২৫৭-৬২
 ভীৰ্ষযাজী — ৪৬৪
 ভেজৰ আহতি — বিপু নাথ গৌহাই
 ভেজীমলা — ৫৫৪
 ভেল জুলাপ (১২৪২) — আনন্দ বৰুৱা
 থানা — ৪৬০
 দধিমথন — ৪৩, ১২৬-৭৫
 দৰবাৰ — ২৪১-৫৬
 দক্ষয়জ্ঞ — ১৪৮, ২৪১-৫৬, ৩৩২
 দাতাকৰ্ণ — ৩২২
 দানকেলি কোমুদী — ৭৮
 দাৰা — মিহিব বৰুৱা
 দিলপিয়াৰা — ৪৭০
 হুংগু — অমিয়া চক্ৰৱৰ্তী
 হুৰ্যোধনৰ উকভজ — ১৪৮, ২৪১-৫৬
 দেৱযানী — ১৪৮, ১৬২-২৪
 দেশৰ কথা — ৩৩৮-৪৪৭
 দেশৰ মাটি — ৫৫০
 জৌপদীৰ বজ্জহৰণ — ৪৬৪
 ধৰ্মোদয় নাটক — ৬৪
 ধাজী পাছা — ৩৩২
 ধূলি — ৭, ৪৫৭
 নগৰৰ বিহতলী — ৪৩৫, ৫৫১
 নটীৰ পূজা (১২৬১) — ৰাম গোস্বামী
 নতুন সমাজ — ৩২২
 নতুন যুগ — ৪৭৫
 নন্দ-হুলাল — ৩২২
 নৰকাহুৰ — ১৩১, ৩২২
 নল-দয়য়ন্তী — ৩৪৫, ৪১৫-২৭, ৪১৪
 নৰবৃগ — ৩২০, ৪৬০, ৫৪৮
 নৰবৃগ অভিযান — ৫৪৩
 নিগ্ৰো — ২৪১

নিয়ন্ত্ৰণ — ২৮০-২২
 নিমাতী কইনা — ৩৬৪-৭৪
 নিমিলা অহ — ৪২৩-২৭
 নিবোকা বজা — ৩০৭-৩০২
 নীলাধৰ — ৩২২-৪০২
 নীলাঞ্জন — ৪১৫
 ছমলী কুঁৱৰী — ৩৪৫-৫৪
 নুসিংহ যাজী — ৫২
 নোয়ল — ১৬২-২৪
 পচতি — ৬২
 পঞ্চগছৰ্ব — কেশৱ শৰ্মা
 পচাশুনা কৰে যেই,
 গাড়ীঘোঁৰা উঠে সেই } - ৪৭৮
 পতিতাৰ দান (১২৬৩) — শ্ৰীৰামজ
 বৃজবৰুৱা
 পৰশুৰাম ব্যায়োগ — ৮০
 পৰাচিত — ৪৩৫-৩৬, ৫৪২
 পৰাভৱ — ৫৫২
 পৰিৱৰ্ত্তন — ৫৫১
 পৰীক্ষা — ২৭৬-৭৫
 পৰীক্ষিতৰ ব্ৰহ্মশাপ — ৪৬৬
 পহিলা তাৰিখ — ৪৭৮-২৭
 পাৰ্থ পৰাজয় — ১৪৮-৫৭, ২৭২-৭৪
 পাৰ্থ-সাবধি — ৪০২-১৪
 পাচনি — ১৬২-২৪
 পাবিজাত — ৭, ৪৬৬
 পাবিজাত হৰণ — ১১, ২৭, ৩৬, ৬৭
 পাবিজাত হৰণ (বৈশিণী) — ১১
 পাবিজাতৰ অভিযেক — নলিনীবালা দেৱী
 পিছু বিয়োগ — ৫৫৪
 পিন্ধাৰা জুহা — ৪৭
 পিয়লি ফুকন — ৪৭৩-৭৫, ৫১১-১২
 পুতলা ঘৰ — ৪৭৮
 পুনৰ্জন্ম — ৩১৭-১৮, ৩২০ ৬৬, ৪৪৫-৫২

পে মাই বিল—শ্ৰেয়ধৰ বাজখোৱা

পোহনীয়া কুহুৰ—৪০৫

প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ—৩০০-৩০২

প্ৰজাপতি—৪৬৮

প্ৰজাপতি কোম্পানি (১২:২) কেশৱ শৰ্মা

প্ৰজাপতিৰ তুল—৪৩৮-৪৭, ৫২৫-৪৮

প্ৰতিদান—৪৭৫, ৫৫০

প্ৰতিমা—৪৭৮, ৫৫৩

প্ৰতিমা (১২৫০)—বোধন শইকীয়া

প্ৰতিবাদ—৫৫০

প্ৰদ্বায়—৪৬৪

প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়—১০, ২৭

প্ৰভু ষ্টেচৰ—৪৬২

প্ৰহ্লাদ—ঠালুৰাম নিয়ম কৰা বড়

প্ৰহ্লাদ চৰিত—১২৪-২২

প্ৰাগ্জ্যোতিস—৩২২

প্ৰায়শ্চিত্ত—৫৪২

প্ৰেতাশ্মাৰ পৰিদৰ্শন—৪৪৮-৫১

ফুটকাৰ ফেন—৫৫১

ফেৰিহালা—৪৭৮-২২

ফেছজালি—৪৭৫, ৫৫০

বগা গাহৰি—৪৬২

বঙাল-বঙালনী—১৩২-৫৭

বকিতা—৫৫০

বৰিঙ্গ কোঁৱৰ—৪৭৮

বদন বৰফুকন—১২২, ৩৪৫-৫৪

বনৰাগী—৫৪২

বনহংসী—৪৭৮-২৮

বস্তি—৪৬২

বন্দীবীৰ—৩২২, ৪৬৩

বজ্ৰবাহন—১৪৮, ৪৩২-৪৫-৬৪

বৰ ডেকা—৪৬২

বৰনৈৰ বান—পৰাগ চলিহা

বৰ মেল—৫৪২

বৰলা—৪৫৭

বৰবকৰাৰ বেভাল ষষ্ঠবিংশতি

—১৬২-২৪ ৩২০

বৰ হাউলীৰ জুত—৪৭৮

ব'ৰাগী—৩৭৪-৭২, ৫৫০

ব'ৰাগী—কুমুদ বৰদলৈ

বলিছলন—৩০০-৩০২, ৫৫২

বানৰজা—১২৪-২৩০, ৪৩০

বানপানী—৩২০, ৪৪৬-৪৮

বামুণী কোঁৱৰ—৩৭২-২২

বালিঘৰ—৫১২

বালিবধ—২৭২-৭৪

বায়ীকি-নাৰদ সংবাদ—৩২২

বাসন্তীৰ অভিষেক—৭, ৩৭৪-৭২

বাস্তৱ চিনেমা—৫৪২

বিক্ৰমোৰ্বশী—৭২, ৪০৮

বিচাৰ—৩২০, ৪৬৮-৪৭, ৫৪৮

বিজয়া—৪১৫-২৭

বিজয়ী—৫৫৩

বিদ্যমাধৱ—৭৮

বিদায় অভিযাপ—১৮২

বিদ্যাবতী—২২৩-২২

বিদ্যাসুন্দৰ—৭৮-৭২

বিক্ৰোহী মৰাণ—৩৪৫-৫৪

বিধি নাটক—৮১

বিনাটিকট (১২৬৫)—চমছেৰ আকুল

মডলিৰ

বিপদ সীমা—৫৫৪

বিপ্লৱ—৮৭২-২২

বিপ্লৱ শেষ—৩১৮-২০-৮৬, ৪৪৫, ৫৪৮

বিপ্লৱী বীৰ—৫৪২

বিজ্ঞাট—৪৭৮

বিবাহ বহুত—১৪৫

বিদ্যাব বিপ্লৱ—৩০০-৩০২

বিশ্বনাট্য—২৭৪-৭৬, ৩৭৫

বিশ্বকপা—৪৭৭-৭৮-২২

বিসৰ্জন—৪১৫-২৭, ৪৫০-৬১

বিসৰ্জন (১২২৮)—বৃন্দাবন গোস্বামী

বিহু—৩১২

বিহু কুঁৱৰী (বৰদৈচিলা ১৮৭৭)

—সৌজন্যময়ী ভট্টাচার্য্য

বিহুৰ গামোচা—৪৭০

বীৰ চুড়ামণি—৪৬২

বীৰপূজা—৩২২, ৪৬৩

বীৰাঙ্গনা—৩৩২

বুদ্ধদেৱ—৪৬৩

বৃষকেতু—১৪৮, ২৩১-৪১

বেউলা—১৪৮, ৩২২-৪৫, ৪৪৬-৪৮

বেকাৰ বাবু—৪৫২

বেঙেনা বহুস্ত—৪০০-১৪

বেজৰ নাকত খৰে খালে—যোগেন বায়ন

বেড্ নম্বৰ ফাইড্—৫৫০

বেগী সংহাৰ—৭২

বেবেৰিবাং—৫৫০

বেলিমাৰ—১৬২-২৪, ৩৬৫

বৈদেহী-বিচ্ছেদ—১৪৮, ১৫৭-৬২,
২৫২, ৪৫০

বৈদেহী-বিশোগ—৩০০-৩০০, ৫৫২

বোকাষাড়া—৫৫

বোৱতী স্তুতি—বিষ্ণু বাভা

ব্রহ্মামোহন—৪৮

ব্ৰেকমাৰ্কেট—যেদিনী ঠাকুৰীয়া

ভক্ত—১৪৮, ৪৬৪, ৫৫২

ভক্ত প্ৰহ্লাদ—৩৭২-৭০, ৫৫২

ভঙা গড়া—স্বপেশ গোস্বামী

ভয়াজুঁন—৭২

ভাগ্য পৰীক্ষা—২৫৭-৭২, ৩৭৫

ভাৰতীয় চিত্ৰবিলাস—৭২

ভাৰত বৰ্ষা—৩৭২-২২

ভীষ্মদৰ্প—৩১২

ভীষ্ম—৩২২

ভীষ্মৰ শৰণাৰ্থা—৫৫২

ভীষ্মাজুঁন—৪৬৪

ভুলৰ সমাধি—৫৫০

ভূত নে ভ্ৰম—১২৪-২৩০

ভূমি লুটিয়া—১৪, ৪৬-৪৮

ভূষণ হৰণ—৪২

ভৈয়ামৰ সেন্দূৰী আলি (১২৫৪)

—জনাদন ঠাকুৰ

ভোজবাজ—৪৬২

ভোজন বিহাৰ—৪৮

ভোটৰ বগৰ—১০০-৩০২

ভ্ৰমৰাজ—১৬৩-৬৫, ৫৪৫

মকতমা—৪৬১, ৫৫১

মগলু কুঁৱৰী—যজ্ঞেশ্বৰ দত্ত

মগলুৰ আঁজান—৪৭৮

মঙলা—হেম শৰ্মা

মণিৰাম দেৱান—৪৭৩-৭৫-৭৮-২২

মদন ভাষ্য—৪৫২-৫৪

মধু মাটৰ গৰু—৪৮৬

মধুৰ মিলন—৫৫০

মনালিচা—৪৬৬

মনোমতী—৩৫৫-৬৪

মহৰী—১২২, ২৩১-৪১, ৪৭৫

মহানটক—১০

মহাবতী কৰ্ণ—৫৫২

মাটিৰ যবম—৫৪২

মাতৃ পূজা—৫৫০

মাতৃ পূজাত মোঘাট বলি—৩২২

মাতৃ মঙ্গল—৩২০-২২, ৪৪৫

মানস প্ৰতিমা—৩০২

মাহুহ—জুৱেন বৰুৱা

- বাহুব্রাণ—৫৫০
 বাণবিকারিমিহ—৪৭৮
 বালা—৫৫৪
 বিজবিন্দ গোবিন্দ—৮২
 বিনতি—৪৬৪, ৫৫০
 বিনয় সমাধি—৫৪০
 বিনটেবি প্রেম—৪৬৮
 মিষ্টাৰ চিকবা—৫৫৫
 বীৰাবাঈ—৫০২
 যুক্তিব অভিযান—৩৫৫-৬৪, ৪৩৫, ৪৭৪
 যুক্তিব পথ—৫৪৮
 যুক্তি সংগ্রাম—৫৫৩
 মুকুলৰ পৃথিবী—অমিত সবকাৰ
 মূল্য পাতক—৩১৪-১৫, ৪২৮
 মেঘনাদ বধ—১২৭, ১৪৮-৫৭, ২৫৭-৬২
 মেঘাবলী—৩৭৪-৭২
 মেলটাবী—৩০০-৩০২
 মেহাব সন্ধ্যা—৪৬৩, ৫০০
 মোক ডোট দিয়ক—৫৪২
 বন্ধগান—৮১
 বদিত পিচল খোৱা—৫৫১
 বমপুৰী—২৪১-৫৬
 বৃগ পতন—মাধৱ কাকতী
 বোপ-বিয়োগ (১২৬১)—বীৰেন্দ্ৰ দাস
 বোপ নে বিয়োগ—৫৫১
 বন্ধকুমাৰ—৫৫৩
 বঙা চোলা—৫৫১
 বঙালী বিহু—৪৬২, ৫৫১
 বজাৰ আগত লাচিত—৪৬৩
 বন্ধাকৰ—৪৬৮
 বন্ধাবলী—৮২
 বংপুৰে কথা কয়—২৮০-২২
 বয়সী শক্তি—৪৬৮
 বাজৰি—২৫৭-৬২
 বাজব্রোহী—৫২৪
 বাজনটী—৪৬১, ৫৫৩
 বাণাদিল—৪২৮
 বাধা-কল্পিত—৩৭২-২২
 বাধাৰ মানভঞ্জন—১২২
 বাম-নয়মী—১৩২-৪২-৫০
 বাস-কীড়া—২৭, ৩২
 বায়চাহাব—৪৬৮
 কল্পিত-হৰণ (১২৪২)—জীৱন গোষ্ঠামী
 কল্পিত হৰণ—১৬, ২৭, ৩৫, ৫৫২
 কণজুন—প্রিয়দাস তালুকদাৰ
 কণ্ঠমী—৪৭৭, ৫০৬
 কঙ্ক দুবাৰ—৫৫৪
 কপালীয়া—৩৬৪-৭৪
 বেকডিং বিড়ম্বনা—৪৭৮
 বেগু—৩৭২২২২
 লক্ষণ—৪৪৮-৫১, ৫৫২
 লক্ষণৰ শক্তিশেল—৬৪
 লখিমী—৪৫৬
 লখিমী চপোৱা—৫৪২
 লড়কে লেজে—৫৪২
 লভিতা—৩৬৪-৭৪, ৫৪২
 ললিত মাধৱ—৭৮
 লব-কুশ—১৪৮, ৩১২, ৪৬৪
 লহড়া—৩৭১-২২
 লাচিত—৪৬৭
 লাচিত ববফুকন—১২৪-২৩০,
 ৪১৪-৭৩-৭৮-২২
 লালুক ফুকন—হেম শৰ্মা
 লিভিকাঈ—১৬২-২৪, ২৩২
 লিমিটেড কোম্পানী—৪৬৪
 লুইত কোঁৱৰ—৭, ৩৭৪-৭২, ৪৫৭
 লেকনোমনি—৩০০-৩০২
 শহুনিৰ প্ৰতিশোধ—৪৬৭

শকুন্তলা—১৪২-৬৪, ২৭০, ৪৭৮

শক্তিৰ সাধক যাই—৪৭০

শকৰ জ্যোতি (১২৬৬)—মাধৱ কাকতী

শব্দচূড় বধ—৬৪

শক্ৰ সজাষণ ৪৭০

শক্তিকাৰ বান—৪৭৮-২২

শবাইঘাট—৪০২-১৪

শান্তি বাধিকা—৫৪২

শাহ আই—৩৪৫

শিখা—৪২৮

শিবোনায়াৰ আঁৰত—৫২৩-২৪

শিশু গান্ধী—৩৭৪-৭২

শৃঙ্খল—৩২০, ৪৩৮-৪৪৬, ৫৪৮

শেষ অৰ্ঘ্য—২২২

শেষ পতাকা—৫১৬

শোণিত কুঁৱৰী—২২১, ৩৬৪-৭০

শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মলীলা—৫৫২

বাসকেশি—৪৬৪, ৫৫২

শ্ৰীকৃষ্ণ গ্ৰহাণম্—৬৪

শ্ৰীনিবাসৰ ভট্টাচাৰ্য্য—৫২১-২২

শ্ৰীমন্ত শকৰ-মাধৱ—৫০৬

শ্ৰীবাধা—প্ৰভাসেন্দু চক্ৰৱৰ্ত্তী

শ্ৰীবামবিজয়—১৪, ২৭, ৩৮

শ্ৰীবামচন্দ্ৰ—১৪৮

শ্ৰীবৎস চিন্তা—১৪৮, ৩১৩-১৫

শ্ৰীমতী—কৰুণা বৈষ্ণৱ

শ্ৰীশকৰ—৩১২

শ্ৰীশ্ৰীশকৰদেৱৰ জন্মযাত্ৰা—৫০৮

সংকাৰ—৫৫১

সৰাক্ হাকিমৰ অৰাক্ জী—৫৫১

সতী—৩৩২

সতীৰ ভেজ—৪৩৫-৩৬-৩২

সতী জয়ন্তী কুঁৱৰী—৪৩৮-৪৪৭

সংখ্যাত—৪৫০

সংসাৰ চিত্ৰ—৩২০, ৩৫৫-৬৪

সত্যং ব্ৰহ্ম—৪৭০

সত্যৰ সন্যাস জয়—৪১০

সত্য হৰিকল্প—৭২

সভাস নে সংসাৰ—ছগুনলাল জৈন

সপোন ('বায়ধেহু' ১৮৮১)—ব্ৰজবাল্লী দেৱী

সন্তৰামি যুগে যুগে—৫৫৩

সমাধান—৫৫০

সমাজৰ অভিলাপ—মোহন নাথ

সবগৰ অভিলাপ—৫৫০

সহপাঠী—একহুখ আলি

সাজাহান—১৮২

সাধনী—১২৪ ২৩০, ৪২৮

সাবিত্ৰী-সত্যবান—১৪৮, ১৫১-৫২, ২৭০

সিহঁতৰ কাণ্ড—৫৫১

সিংহাসন—৫৫২

সিদ্ধবিজয়—৪৩৩

সীতা—২৫৭-৬২, ৪৭৮

সীতা-স্বয়ম্বৰ—৩৮, ৮২, ১২৬

সীতাহৰণ—৩১০-১২

সীতাহৰণ নাটক—১৪৮-৪২-৫০-৫৭

সীমান্ত কেশৰী—৪৩২

সুভদ্রা হৰণ—১৪২

স্বৰবিজয়—৭, ৩৭৪-৭২, ৪৫৭

স্বৰ মিলন—৪৬২

স্বৰ্ঘ্যহাৰা—৪৭৭, ৫৫০

সেই বাটেদি—৪৭৮

সেউতী কিৰণ—২৪১ ৫৬, ৩২০

সোণৰখিলী—৩৬৭-৭৪

সোণৰ বেধনি—৪৬৮

সোণৰ বটী—৪৬২

সোণৰ সোলেজ—৪৫৫-৫৬

সোণালী ঘটনা যেনৰ বহুবেকীয়া

অধিভাষণ—৪৭৮

ভ্রমর হৰণ—৫২, ১২৭-৪৮

বৰ্গদেও শ্ৰীজ্ঞাপিংহ—২২৩,

বৰ্গ নে মৰ্ত্য—৩০০-৩০২

বৰ্গৰ বাটত (বৰদৈচিলা ১৮৭২)

—হলীৰাম ডেকা

বদেশ মন্ত্ৰ আত্মবলিদান—১২২

বদ্বয়—৩৪৫

হুমান নাটক—১০, ৭০

হৰবল—১৬২, ৩২০

হৰদত্ত—৩৭২

হৰদত্ত নাটক—১৪৮-৫২-৫৭

হৰিণ চুমা ('বামখেজু' ১৮৭৭)

—বদ্বয় বৰকাকতী

হৰিশ্চন্দ্ৰ—১৪৮-৫২-৫৭

হিন্দুস্থান বিজয়—৩২২

হোলি—৩২২

হৃদয়ৰ মূল্য—৪৫৮-৪৭

অক্ষয়ুত্ত নাট্যকৰণ

১৮৫৭—১৭১-৭৪, ২০২, ৫০২

'৪৩ চনৰ চোৰ—৪৭০-৭৬

১২৫৫—৪৭০

নাট্যকাৰ-মণ্ডলী

অজিতকুমাৰ হাজৰিকা—৪৬৪

অতুল হাজৰিকা—১৩১-৪২,

৩২২-৪৬, ৪৪

অনন্ত দাস—৫৪২

অনন্ত চৌধুৰী—৫৪২

অনিল " —৫৫০

অপূৰ্ণ কৃষ্ণা—৩১২, ৫৬৩-৬৪

অভয় ডেকা—৫৫০

অমিত সৰকাৰ—মুকুলৰ পৃথিৱী

অধিকাৰিণি ৰায় চৌধুৰী—৩৭৫-৮৬, ৪৪৫

অধিকা গোখৰা—৩১৫-১৭

অবনী সেনাপতি—৫৫২

অমিয় চক্ৰৱৰ্তী—দুঃসপ্ন

অমিয় গোস্বামী—৪৫৪

অশ্বথৰ চেতিয়া—গদ্যধৰ

আক্ষেপ ('বাহী')

আনন্দ কটকী—৪৬৪, ৫৫২

" বৰুৱা—৪১৫-২৭, ৫৫২

আনন্দ ভাগৱতী—অবিচাৰ

" বৰী—৫৫০-৫৫

আনন্দেশ্বৰ বৰঠাকুৰ—৫৪২

আতুল মজিন—৫৫০

ইতুল হুচেইন—৫৫০

ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ—৩১৩-১৪

উত্তম বৰুৱা—৫৫০

উষাপতি—১১, ১২

উষাকান্ত শৰ্মা—৫১৬

কনক গগৈ—২৭১

মহন্ত

কনকলাল বৰুৱা—১৫১, ২৭০

কবিচন্দ্ৰ দ্বিজ—৬৪

কৰুণা বৈষ্ণৱ—কোহে কোহে মৰম, শ্ৰীমতী

কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য—৪২৭-৩৪

কমলেশ্বৰ চলিহা (ক: চ:)—৭, ৪৫৭

কৰুণাধৰ বৰুৱা—৪৬৮

কল্পনা বৰুৱা—৫২৩

কামাখ্যা ঠাকুৰ—৪৪৬-৪৮

কালীপ্ৰসন্ন সিংহ—৭২

কীৰ্ত্তি বৰদলৈ—৭, ৩৭৪-৭২

হাজৰিকা—৪৫১

কুম্ভ বকরা—৪৬৮

„ ববনলৈ—৫৫০

কুম্ভেশ্বর ববঠাকুর—৪৬৫

কৃষ্ণ মিশ্র—১০

কেশব শৰ্মা—অনিল ডি-পি, পঞ্চগঙ্গা

খগেন্দ্র শাস্ত্রী—৫৫৩

গজেন্দ্র চহবীয়া—৫৫৩

গণেশ গগৈ—৪৩৫-৩২-৬৭-৬৮

গিৰীশ চৌধুরী—৫৫০

গিৰিশ ঘোষ—৭১

গুজানন বকরা—১৬৪

গুণাভিষাম বকরা—১৩২, ৪৪২

গোপাল আতা—৫৫

গোপালকৃষ্ণ দে—১৫১, ২৭০

গোপাল গোস্বামী—৪৪২-৬১, ৫৫১

গোপী শইকীয়া—৫৪২

গোলোক শৰ্মা—৫৫৪

গৌরীকান্ত দ্বিজ—৬৪

ঘনকান্ত কলিতা—৪২৩

ঘনশ্যাম বকরা—১৬৩

চন্দ্রেশ্বর বকরা—১২৭, ২৫৭-৬২, ৩৩১, ৪০৭

চমচেম আখুন্স মতলিৰ—বিনাটিকট

চান্দ মহম্মদ চৌধুরী—৫৪২

চালেহ হাজৰিকা—৫৫০

চিত্ত মহন্ত—৫৪২

চৈয়দ আখুন্স মালিক—৫২৪-৫৫

ছগনলাল জৈন—সন্তান নে সংসাৰ

জগত চৌধুরী—৪৬৪, ৫৫২

জনাৰ্গন ঠাকুর—৫৫৩

জীবন গোস্বামী—কল্পিত হবণ

জীবেশ্বর গোস্বামী—৪৬২, ৫৫১

জ্যোতি আগবাৰালা—২২১, ৩৬৪-৭৪-৮৩

ঠাকুৰাৰ নিয়মকথা বক্তা—প্রজ্ঞা

জিবেশ্বর নেওগ—১৫০-৩৫, ৪৫২-৫৪

জিবেশ্বর শৰ্মা—৪৭৭

ডক্কুল আলি—৫৫০

ডক্কণ আজাদ ডেকা বিশাৰদ—৫৪২

ডাৰাচৰণ শিকদাৰ—৭২

ধানেশ্বর হাজৰিকা—৪৩২-৬৪, ৫৫২

দণ্ডি কলিতা—৪৩৫-৩২, ৫৪২

দয়ানন্দ বকরা—৪৬৫

দীন দ্বিজ—১৪

„ মেধি—৩১৭-৮৬, ৪৪৫ ৫২

„ বকরা—৫৫১

দুহু খাউণ্ড—১৫০, ৩১০-১১

দুৰ্গা নাথ চাংকাকতী—১৫৭, ৫৫১

দুৰ্গাপ্রসাদ যজ্ঞেশ্বর বকরা—৮, ২৩, ৪১

দুৰ্গেশ্বর ববঠাকুর—৫২০-৫০

দুলাল ববঠাকুর—৪৪৮, ৫৪২, ৫৫৫

দেৱ ববনলৈ—১৫৭, ২৫২

দেৱানন্দ ভাৰালী—৩১২, ৫৫৩

দেৱেন চক্ৰৱৰ্তী—৪৫৮, ৫৫৫

দৈৱ ডালুকদাৰ ৩৭২-২২, ৪০৭

দ্বিজ কৃষ্ণ—৫২

দ্বিজেন্দ্রলাল—১৮৮, ৪০৭

ধনীৰাম দত্ত—৩১২ ৪১৪

ধৰ্ম্ম ডেকা—৪৫৪

ধৰ্ম্মদেৱ গোস্বামী—৬৪

ধৰ্ম্ম মেধি—৪৬১

ধৰ্ম্মেশ্বর কটকী—৫৫৩-৫৫

নকুল কৃষ্ণ—১৮২-৩২, ৩৪৫-৫৪, ৪০৫

নবীন ববনলৈ—৩১২

নবেশ্বর শৰ্মা—৫৫২

নলিনী দেৱী—পাবিত্ৰাস্থ অতিথৈক

নাৰায়ণ দেৱ অপিকাৰী—৫৫০

নিকণয়া মুকন—৪৭৮

পঞ্জিকতিন আচৰণ—৪৩০ ৩৪, ৪৫০

পদ্ম গোহাঞি বকরা—১২৪-২৩১,

৪০৭-২৮-৩০-৩২

পদ্মধৰ চলিহা—২৩৩-৮০-২৩^১

পদ্ম বকটকী—৫৫৩

পদ্মসিংহ—৭, ৪২৪

পৰাগধৰ চলিহা—৫১৭-১৮

পার্বতি বকরা—৪৫৫-৫৬

পুণ্যধৰ ৰাজখোৱা—৭, ৫২০

পুৰবোক্তৰ দাস—৫৫০

মিঞা—৭৮

পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মা—১৫২-৫৭

পূৰ্ণ যজ্ঞদাৰ—৫৫০

প্ৰদীপ ৰায় চৌধুৰী—৫৪২

প্ৰভাত শৰ্মা—৪৬৫, ৫৫০

অধিকাৰী—৪৬৩

প্ৰফুল্ল—৫৫১

প্ৰফুল্ল বকরা—৫৫১-৫৪

প্ৰফুল্লদত্ত গোস্বামী—মুগৰ সমস্তা

প্ৰবীণ ফুকন—৪৭১-৭৭-৮৪-২২

প্ৰবীৰমল বকরা—৫৫০

প্ৰভাত অধিকাৰী—৪৬৩

প্ৰভাত শৰ্মা—৪৬৬, ৫৫৩

প্ৰভাসেন্দু চক্ৰৱৰ্তী—ত্ৰিবাধা

প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী—২২২-৪০২-২৩

প্ৰিয়দাস তালুকদাৰ—কণকুন

প্ৰেমধৰ দত্ত—৪৭৪, ৫৫১

প্ৰেমনাৰায়ণ দত্ত—৫৫১

কণী তালুকদাৰ—৪৭৭, ৫২৩-২৪

কণী শৰ্মা—৫১৪-৩৪-৫৫

বদন শৰ্মা—৪৫৮, ৫৫৫

বলৰাম পাঠক—৩১২

বানীকান্ত শৰ্মা—৫৫২

বিভাপতি—১২, ১৩, ৫২

বিভাবান্ধ—৬৪

বিনন্দ বকরা—৪০২-১৪

বিপিন গোহাঁই—৫৫০

বিপিন বকরা—৪৬৩

বিবিকি বকরা—৫২৩

বিষয়ৰাম মহাশয়—৪৬২, ৫৫১

বিষ্ণু গোস্বামী—৫৪২

বিষ্ণু ৰাভা—৫৫৫

বীণা বকরা—৪৭৪-৫৫০

বীৰেন্দ্ৰ দাস—যোগ-বিয়োগ

বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ নাথ—৫৫০

বীৰেশ্বৰ শৰ্মা—৪৬২

বৃন্দাবন গোস্বামী—বিসৰ্জন

বেণুধৰ ৰাজ খোৱা—২৪১-৫৬

বৈকুণ্ঠবিহাৰী ৰায়—৪৫২, ৫৫৫

বোধন শইকীয়া—প্ৰতিমা

ব্ৰজবালা দেৱী—সপোন

ভবেন্দ্ৰ ঠাকুৰীয়া—৫৫২

ভবেন বকরা—৪৭৭

ভবেন শইকীয়া—৪৭৬

ভাৰত দাস—২২৭-৫০

ভাৰতী—৫৫৪

ভাৰতেন্দু হৰিচন্দ্ৰ—৭২, ৮০

ভূপেন চৌধুৰী—৫৫০

ভূপেন হাজৰিকা—৪৭৩-৭৭

ভোলানাথ কোঁৱৰ—আত্মাৰ নেওচি

যণি বৰা—৫৫০

মথুৰা তেকা—৪১৮-৫০

মথুৰা বকরা—৫৫২

মধুসূদন মিঞা—১০

মহেন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য—৪৬৪

মহেন্দ্ৰ শৰ্মা—৫৫৪

মহেশ্বৰ নেওগ—৫৪২-৫৫

মাইকেল মধুসূদন—২২-৬৭

মাধৱদেৱ—১৩, ৪৩-৪৫

ସାଧବ କାକଡ଼ୀ—୫୬୨, ୫୫୧

ସାଧବ ନନ୍ଦ—୬୨

ସାଧବ ଧର୍ମୀ—୫୫୨

ସାଲବିକା ଦେବୀ—୫୬୫-୬୫, ୫୫୨

ସିଂହା ସନତୁବ—୫୫୨

ସିଂହାଦେବ ସହସ୍ର—୮, ୭୦୦-୭୦୨

ସିଂହା ବକସା—୫୫୫

ସୂକ୍ତି ବସନଲେ—୧, ୭୧୫-୧୨, ୫୫୫

ସୁନୀନ ବସକଟକୀ—୫୫୫

ସେମିନୀ ଠାକୁରୀଣା—୫୫୨-୫୦-୫୫

ସୋହନନାଥ—ସମାଜର ଅଭିନୀପ

ସଞ୍ଜେବ ନନ୍ଦ—ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କୁବରୀ

ସୁଗଳ ଦାମ—୫୫୨-୧୫-୧୧, ୫୦୨-୧୩

ସୋଗେନ ଚେତିଆ—୫୫୫

ସୋଗେନ ବାୟନ—ବେଞ୍ଚର ନାକତ ପରେ ଖାଲେ

ସୋଗେନ ଗୁପ୍ତ—୨

ସୋଗେନର କଳିତା—୫୫୦

ସଞ୍ଜେବ—୫୫୨

ସଞ୍ଜେବ ବସନଲେ—୧୫୧, ୨୧୦

ସଞ୍ଜେବ ବସକାକଡ଼ୀ—ହରିପ୍ରାୟା

ସଞ୍ଜେବ ବକସା—୧୬୦

ସଞ୍ଜେବ (ସିଂହ)—୬୨

ସଞ୍ଜେବ ଠାକୁର—୧୬୨

ସଞ୍ଜେବ ଚୋପୁରୀ—୧୫୨

ସଞ୍ଜେବ ବସକାକଡ଼ୀ—୧୬୫

ସଞ୍ଜେବ ଚୋପୁରୀ—୭୧୮-୮୧, ୫୫୫

ସଞ୍ଜେବ ବକସା—୫୬୫

ସଞ୍ଜେବ ଦାମ—୫୬୫, ୫୫୦

ସଞ୍ଜେବ ସଞ୍ଜେବ—୭୧୫-୧୫, ୫୨୮, ୫୫୫

ସଞ୍ଜେବ ମୋହାସୀ—ନୀତି ପୂଜା

ସଞ୍ଜେବ ଠାକୁର—୫୫, ୬୧, ୭୨

ସଞ୍ଜେବନାଥ ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ—୧୨

ସଞ୍ଜେବ ବାସ—୧୮

ସିଂହା ମୋହାସୀ—୫୫୦

ସଞ୍ଜେବ ବସନଲେ—୧୫୨, ୧୫୫-୫୧

ସଞ୍ଜେବ ମୋହାସୀ—୧୮

ସଞ୍ଜେବ ନନ୍ଦ—୧୫୨-୫୧, ୭୫୫-୬୦, ୫୧୫, ୫୭୧

ସଞ୍ଜେବ ଧର୍ମୀ—୮, ୫୭୧-୫୬, ୫୨୫

ସଞ୍ଜେବନାଥ ବେଞ୍ଚବକସା—୮, ୧୬୨-୨୫, ୨୨୧,

୭୦୮, ୫୬୫

ସଞ୍ଜେବନାଥ ବକସା—୫୫୦

ସଞ୍ଜେବ ଚୋପୁରୀ—୫୧୫-୨୭-୨୬, ୫୫୨

ସଞ୍ଜେବ ବାସ—୧୬୫, ୨୧୦

ସଞ୍ଜେବକୁମାର ଭାଗବତୀ—୫୫୫

ସଞ୍ଜେବକୁମାର ଧର୍ମାବକସା—୫୫୦

ସଞ୍ଜେବନେବ—୮, ୧୬, ୨୧-୫୦

ସଞ୍ଜେବ ମୋହାସୀ—୨୧୫, ୫୫୧, ୫୫୫

ସିଂହାମୋହାସୀ ବକସା (ସିଂହା ବକସା)—୫୫୨,

୫୫୧

ସଞ୍ଜେବ ବାସ—୫୬୫, ୫୫୨

ସଞ୍ଜେବ ବାସ ଚୋପୁରୀ—୫୫୨-୫୫

ସଞ୍ଜେବ ବାସମୋହାସୀ—୨୨୭-୨୨

ସଞ୍ଜେବ କୁମାର—୫୫୮

ସଞ୍ଜେବମୋହାସୀ ବକସା—୫୧୫-୨୮, ୫୦୬ ୫୦

ସଞ୍ଜେବ ଚୋପୁରୀ—୫୬୫

ସଞ୍ଜେବ ପାଠକ—୫୫୨

ସଞ୍ଜେବ ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ—୫୬୭-୧୫, ୫୧୭-୧୫-୫୦

ସଞ୍ଜେବ ବସନଲେ—୫୫୨-୧୮-୮୫

ସଞ୍ଜେବ ଧର୍ମୀ—୫୫୫-୫୨

ସଞ୍ଜେବ ନିହାରିକା—୫୫୮-୫୧

ସଞ୍ଜେବକୁମାର ଦାମ—୫୫୦

ସଞ୍ଜେବ ମୋହାସୀ—୫୦୬-୮, ୫୫୦

ସଞ୍ଜେବନାଥ ଚଢ଼ାଚାପା—ସିଂହାବକସା

ସଞ୍ଜେବନାଥ ଦେବ—୫୧୧, ୫୫୦

ସଞ୍ଜେବ ନାଥ—୫୫୦

ସଞ୍ଜେବନାଥ ଚୋପୁରୀ—୫୬୫, ୫୫୨

হৰচন্দ্ৰ বোৰ—৭২

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য—৪৫০-৬২-৭০

হৰিনাৰায়ণ দত্ত বৰুৱা—৪৪৫

হলীধাম ডেকা—স্বৰ্গৰ বাটত

হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা—১৩২-৩৬-৪১

হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী—৫৫২

হেম চেতিয়া—৫৫০

হেম শৰ্মা—৫১৯-২০

বিষয় সংকেত

আকস্মিকতা—২১৫-১৬

আদৰ্শ চৰিত্ৰ—২২৪

কবি-নাট্যকাৰৰ লুকাভাকু—৩৪০

কালাতিক্ৰমণ—২১৩, ৩৮২, ৩২২, ৪৪০

কাব্যিক গুণ—২২৬, ৪১৭ ৪২৪-২৫-২২-

৩০-৩৩

গহীন ট্ৰেজিডি—৪০৫

জনজাতীয় চৰিত্ৰ—২২২

জীৱন দৰ্শন—১৪০

ভবল হস্তবস—৩২১

বৈদ্য সজীত—২২২, ৩৩৮, ৫২৪

নাট্য বিনোদ—১৩৩, ৩২৩, ৪১১, ৪৭৫

নামঘৰীয়া—২২

পুৰাণ-বচনা বীতি—৩২৫

প্ৰক্ষিপ্ত—৫১

বিষয় বীৰ—২১২, ৪৮০

ব্যৱহাৰিক ক্ষেত্ৰ—১১২

কৃষ্টি—৩, ১৫

সজীতৰ ইন্দ্ৰজাল—১১৩

সজীত-বহুলতা—২৫৪, ৩২৮

সমাজ চেতনা—১৫৫

প্ৰসঙ্গ-ক্ৰমে চকু-ফুৰোৱা গ্ৰন্থসমূহ

অকাবলী—কালিৰাম মেধি

অসমীয়া নাট্য সাহিত্য—সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা

অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ

প্ৰসঙ্গ প্ৰণালী—কান্তিৰাম আঠৈ

শব্দ-চৰিত—ৰামচৰণ ঠাকুৰ

সাহিত্য দৰ্পণ (সংস্কৃত)—বিশ্বনাথ

Shakespearean Tragedy—Bradley

„ Comedy—S. C. Sengupta

The Indian Stage—H. Dasgupta

The Indian Theatre—R.K. Yaynik

The Theory of Drama—A. Nicoll

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিনিঙনি প্ৰাচীন যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)

১ম আশ্ৰা

১ম পট

মঞ্চ-প্ৰৱেশিকা

অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যৰ মূলাধাৰ বেহু-ভাষা সংস্কৃত। গতিকে সংস্কৃতৰ সৈতে ইয়াৰ সম্বন্ধ অবিচ্ছিন্ন আৰু অবিচ্ছেদ্য। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ আঁঠি-ওঁৰি অজস্ফল কবিতা লাগিলেও সংস্কৃত নাট্য সাহিত্যৰ মধু মকত প্ৰৱেশ নকৰিলে নহয়। সংস্কৃত নাট্যৰ পৰা খুলমূল আভাস এটি তলত দাঙি ধৰা হল—

কাব্যৰ শ্ৰেণী-বিভাগ—সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰত কাব্যক প্ৰধানতে দুই শ্ৰেণীত ভাগ কৰা হৈছে—দৃশ্য কাব্য আৰু শ্ৰব্য কাব্য। শ্ৰব্য কাব্য এই গ্ৰন্থৰ আলোচ্য বিষয় নহয় বাবে তাৰ কথা বাদ দি তলত দৃশ্য কাব্যৰ কথা মাথোন কোৱা হল।

দৃশ্য কাব্য—বি কাব্যৰ মূল উদ্দেশ্য অভিনয় সেয়ে দৃশ্য কাব্য (“দৃশ্য তদ্ভাৱিনেয়ম্”)। দৃশ্য-কাব্যৰ কাহিনী বিবিধ চৰিত্ৰৰ যোগেদি কৰ্মকৰ দৃষ্টিগোচৰ হব লাগে আৰু ইয়াতেই ইয়াৰ সাৰ্থকতা। চৰিত্ৰৰ যোগেদি কাহিনী কপাৰিত হব লাগে দেখি এইবিধ কাব্যৰ অন্ততম অৰ্থ-ব্যক্তক প্ৰতিশব্দ কপক (“তদ্ভাৱোপাত্তু কপকম্”)।

কপক আৰু উপকপকৰ শ্ৰেণী-বিভাগ

কপক নহে শ্ৰেণীত বিভক্ত—

- | | |
|--------------|---------------|
| (১) নাটক | (৬) ব্যাৰোদ |
| (২) প্ৰকৰণ | (৭) সমৰকাণ |
| (৩) ভাগ | (৮) বীৰ |
| (৪) প্ৰহসন | (৯) অৰ |
| (৫) ভিন্ন | (১০) ইহাৰু |

ৰূপকৰ সৈতে কিঞ্চিৎ অমিল অইন এবিধ দৃশ্য-কাব্যক উপৰূপক সংজ্ঞাৰে অভিহিত কৰি আলংকাৰিকসকলে ইয়াৰো ওঠৰটা শ্ৰেণী বিভাগ কৰি দেখুৱাইছে, যেনে—

(১) নাটিকা	(৭) উল্লাপ্য	(১৩) শিল্পক
(২) দ্ৰোটক	(৮) কাব্য	(১৪) বিলাসিকা
(৩) গোষ্ঠী	(৯) প্ৰেৰণ	(১৫) দুৰ্ঘল্লিকা
(৪) সট্টক	(১০) বাসক	(১৬) প্ৰকৰণী
(৫) নাট্যবাসক	(১১) সংলাপক	(১৭) হল্পীশক (হল্পীশ)
(৬) প্ৰস্থান	(১২) ত্ৰীগমিত	(১৮) ভাণিকা

সংস্কৃতত সাধাৰণতে ‘নাটক’ শব্দৰ দ্বাৰা যেই কোনো দৃশ্য-কাব্যকে বুজুৱা হয়।

অসমীয়াতো সকলোবিধ দৃশ্য কাব্যৰেই সাধাৰণ নাম ‘নাট’ বা ‘নাটক’। অসমত সৰ্বসাধাৰণতে প্ৰচলিত কেইবিধমান দৃশ্য কাব্যৰ নাম উল্লেখযোগ্য, যেনে—

(১) নাটিকা	(৭) নৃত্য-নাট, নৃত্য-নাটিকা
(২) যাত্ৰা	(৮) ৰূপক
(৩) বুয়ুৰা	(৯) অঙ্ক
(৪) গীতি-নাট	(১০) অঙ্কীয়া নাট
(৫) গীতি নাটিকা	(১১) এক-অঙ্কীয়া নাট, একাঙ্কিকা
(৬) সঙ্কীতালেখ্য	(১২) প্ৰহসন (খেমেলীয়া নাট)

সংস্কৃত ‘নৃত্য’ (নচা) ধাতুৰপৰা প্ৰাকৃত ‘নট্’ ধাতু উদ্ভৱ হৈ তাৰ পৰাই ‘নট’ আৰু ‘নাটক’ শব্দৰ উৎপত্তি। সংস্কৃতত ‘নট’ মানে ভাবৰীয়া (Actor), ‘নাটক’ মানে দৃশ্যভিনয় উপযোগী ৰচনা (Drama), ‘নাট্য’ মানে নাটকীয় কলা (Dramatic art) বা নাট-সম্বন্ধীয়।

ওপৰত সংস্কৃত নাটৰ যি কেইটা শ্ৰেণীৰ উল্লেখ কৰা হৈছে, তাৰ ভিতৰত মাথোন নাটক প্ৰহসন, অঙ্ক আৰু নাটিকা এই নাম কেইটা হে অসমীয়া নাট বিশেষক বুজাবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। প্ৰথম তিনিটা ৰূপকৰ অন্তৰ্গত আৰু চতুৰ্থটো উপৰূপকৰ। সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰমতে এইবোৰৰ লক্ষণ এনে—

নাটক—এইবিধ দৃশ্য কাব্যৰ বিষয়-বস্তু বিখ্যাত (‘খ্যাতবৃত্ত’ অৰ্থাৎ মহাভাৰত-ৰামায়ণ আদিৰ পৰা উদ্ধৃত) হ’ব লাগে; নায়ক ধীৰোদাত্ত (ধীৰ+উদাত্ত) হ’ব লাগে; নায়কৰ পৰাজয়, পলায়ন আদি হ’ব নোৱাৰে। ই পঞ্চসন্ধি সমন্বিত হ’ব লাগে, অঙ্ক বিভাগ, প্ৰস্তাৱনা, আত্মবৃত্তিক চৰিত্ৰ আদি নাটকৰ অন্তৰ্গত লক্ষণীয় বিষয়। কিন্তু ওপৰত উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে অসমীয়াত যেই সেই নাটকীয় উপাদান-সম্পন্ন ৰচনাকে ‘নাট’ বা ‘নাটক’ বুলি কোৱা হয়। ‘নাটক’ শব্দটোৱে সংস্কৃতত পৌৰাণিক বিষয়বস্তু-সম্পন্ন ৰচনা বিশেষক বুজালেও, অসমীয়াত পৌৰাণিক, আধুনিক আদি সকলোবিধ নাট্যাঙ্কৰূপ ৰচনাকে এই নামেৰে অভিহিত কৰা হয়।

নাটিকা—সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰমতে যনস্তম্ভ-বিলেখন-বিহীন, দাৰ্শনিক-তত্ত্ব-বিহীন ই এবিধ প্ৰেম-কাহিনী-মূলক দৃশ্য-কাব্য। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু পুৰাণ-মহাভাৰত আদিৰ পৰা অনা

নহয়, কবি-কল্পিত বা সৃষ্টি-মূলকহে। ইয়াৰ বস পৃথাক-প্ৰধান, অৱসৰ সংখ্যা স্তবধাৰণতে চাৰিটা আৰু বচনা সঙ্গীত-বহুল। নামক “ধীৰ-ললিত নৃপ”, নামিকা “নৱাভবাগা কস্তা”।

নাটিকাৰ এই স্তবধাৰণা দেখা যায় যে পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যত এইবিধ দৃষ্টকাব্য নাছিল, কেৱল অসমীয়া নাট্যেইহে আছিল। অসমীয়া নাট্যবোৰৰ নামক শ্ৰীৰাম বা শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু বিষয়-বস্তু পুৰাণ-মহাভাৰত আদিৰ পৰা উদ্ধৃত অৰ্থাৎ সৰ্বজনবিদিত। অসমীয়া সাহিত্যত নাটিকা আধুনিক যুগৰ সৃষ্টি। সাধাৰণতে ক্ষুদ্ৰ দৃষ্ট-কাব্যবোৰকেই অসমীয়াত নাটিকা বোলা হয়।

প্ৰহসন—হাস্যবস-প্ৰধান কবি-কল্পিত-বস্তু-নিৰ্মিত নাটক প্ৰহসন বোলে। ই দুবিধ—**ভুজ** আৰু **মিশ্ৰ**।

ভবতৰ নাট্য-শাস্ত্ৰমতে শৈৱগুৰু (“ভগৱত”), ব্ৰাহ্মণ আৰু অন্তান্ত চৰিত্ৰৰ যোগেদি হোৱা খেয়েলীয়া বাস্তৱ-প্ৰায় দৃষ্টসম্বলিত নাটক ভুজ প্ৰহসন বোলে।

দাস, দাসী, বীট, ধূত আৰু অসতী হুঙা তিৰোতা সৰব মাজত হোৱা অসং দৃষ্ট আৰু কথোপকথন-সম্বলিত নাটক মিশ্ৰ প্ৰহসন বোলা হয়।

প্ৰহসনবোৰত ঠগ, প্ৰবঞ্চনা আদিৰ চিত্ৰ থাকে। ই ‘বীথী’-লক্ষণ-যুক্ত হব লাগে। ‘সাহিত্য দৰ্পণ’ৰ মতে ই ‘ভাগ’-লক্ষণ-যুক্ত (“ভাগৱৎ”)।

অঙ্ক (বা উৎসৃষ্টিকাক)—নাৰীৰ কৰণ ক্ৰন্দন আৰু হা-হতাশ পৰিপূৰ্ণ কৰণ বস-প্ৰধান ই এবিধ একাৰ নাট। ইয়াৰ প্ৰধান চৰিত্ৰবোৰ পাণ্ডিৱ নৰ (“নেতাৰঃ প্ৰাকৃত্য নবাঃ”)। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু কবিৰ বুদ্ধি উদ্দীপ্ত প্ৰখ্যাত কাহিনী (“প্ৰখ্যা তমিত্তিবৃত্তম্”), ইয়াত সজিব ভিত্তবত কেৱল ‘মুখ’ আৰু ‘নিৰ্বহণ’ থাকে। বৃদ্ধ-বিব্ৰহ বা জয়-পৰাজয় বাৰ্তাসমূহ কেৱল বচনৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ কৰা হয়।

‘অঙ্ক’ এটা বিশেষ অৰ্থবোধক (“কটি”) শব্দ। নাটৰ বিভিন্ন বিভাগবোৰক ‘অঙ্ক’ বোলা হয়; ‘অঙ্ক’ নামৰ নাটৰ সৈতে ‘অঙ্ক’ নামৰ নাট্য বিভাগৰ অৰ্থ-বিভ্ৰাত হব পাৰে বুলি সন্দেহ কৰিহে আলঙ্কাৰিকসকলে ‘অঙ্ক’ বিধৰ নাটৰ অইন এটা নাম দিছে ‘উৎসৃষ্টিকাক’।

সংস্কৃতত এইবিধ নাটৰ উদাহৰণ নাট্যাকাৰ ভাসৱ ‘উকভক’।

অসমীয়া বৈষ্ণৱ যুগৰ অসমীয়া নাট্যবোৰকো ‘অঙ্ক’ বোলা হয়, যেনে, শঙ্কৰদেৱৰ ‘পাৰিজাত হৰণ’—“পাৰিজাত হেন নাম অঙ্ক অল্পপায়।”

সকলো অসমীয়া নাটক ‘অঙ্ক’ বোলা হয়নে নহয় সম্বোধনক। গতিকে এই বিষয়ে পৃথক উল্লেখ কৰা হ’ল।

গুণৱত নাম দিয়া সংস্কৃত নাটৰ জ্যেষ্ঠবোৰৰ ভিত্তবত এক-অঙ্ক-বিধিটো নাট এইবোৰ—

কপক প্ৰৱেশ

ব্যাখ্যা—এবিধ দৃষ্ট-কাব্যৰ মূল কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ প্ৰখ্যাত; পুৰণ চৰিত্ৰ অধিক, ষ্টি চৰিত্ৰৰ সংখ্যা খুব কম। [কাব্যো কাব্যো মতে কাহিনী দিনটোৰ ভিতৰতে সমাপ্ত

হয়]। ইয়াত গৰ্ভ আৰু বিমৰ্শ সজি নাথাকে। নায়ক “ধীবোহুত” (ধীৰ আৰু উদ্ধত) প্ৰকৃতিৰ বাজৰি বা দেৱতা। হান্স, শূদ্ৰাৰ আৰু শান্ত বসৰ বাহিৰে অইন বস প্ৰধান ভাবে থাকে।

ভাণ—ইয়াত চৰিত্ৰ সংখ্যা মাত্ৰ একেটা আৰু ই মূৰ্ত ; ই কেতিয়াবা নিজৰ, কেতিয়াবা অইনৰ ভাব প্ৰকাশ কৰে। কথাৰ উদ্ভব-প্ৰভুত্বৰ কাল্পনিক ব্যক্তি বা ‘আকাশ-ভাৰিত’ৰ আশ্ৰয়ত লাভ কৰা হয়। শৌৰ্য আৰু সৌভাগ্য বৰ্ণনাৰ দ্বাৰা বীৰ বা শূদ্ৰাৰ বসৰ প্ৰাধাত্য হব লাগে।

বীৰী—ইয়াত নায়ক মাত্ৰ এজন আৰু তেওঁ ‘আকাশ ভাৰিত’ৰ আশ্ৰয় লৈ কোনোবা কাল্পনিক পাত্ৰৰ সৈতে উদ্ভব-প্ৰভুত্ব কৰে। অইন বস সামান্ত ভাবে থাকিব পাৰে, কিন্তু শূদ্ৰাৰ বস প্ৰধানভাৱে থাকিবই লাগিব। মূখ আৰু নিৰ্বহণ সজি থাকে ; অৰু মাথোন এটা। নায়কজন উত্তম, মধ্যম বা অধম প্ৰকৃতিৰ হব পাৰে।

উপকপক শ্ৰেণীৰ

গোষ্ঠী—ইয়াত নটা বা দহোটা সাধাৰণ চৰিত্ৰ থাকে ; ই উদাত্ত বচন-বিহীন গৰ্ভ-বিশ্বৰ্শ-বিহীন আৰু কৈশিকী-বৃত্তি-সম্পন্ন। স্ত্ৰী চৰিত্ৰৰ সংখ্যা পাঁচ বা ছয়। ই শূদ্ৰাৰ বসপূৰ্ণ একাক।

নাট্য ভাস্কৰ—ই নৃত্য-গীতপূৰ্ণ শূদ্ৰাৰ-হান্স-বসপূৰ্ণ একাক নাট। ইয়াৰ নায়ক উদাত্ত ; এজন উপনায়ক আৰু নায়িকা থাকে। পঞ্চ সজিব ভিতৰত ‘মূখ’ আৰু ‘নিৰ্বহণ’ থাকে। ই “লান্স”ৰ লক্ষণ-যুক্ত।

উল্লাপ্য—ই দেৱ-দেৱতা সৰ্বস্বীয় বিষয়বস্তু-সম্পন্ন, ধীবোহুত নায়ক প্ৰধান, হান্স-কৰণ-শূদ্ৰাৰ-বসপূৰ্ণ একাক। ইয়াত ‘শিল্পক’ শ্ৰেণীৰ নাটকৰ লক্ষণ থাকে।

(‘শিল্পক’—ই শান্ত আৰু হান্সবস বিহীন একপ্ৰকাৰ চাৰি অঙ্গীয়া নাটক ; নায়কজন ক্ৰোধাশ, উপনায়কজন নীচ চৰিত্ৰৰ ব্যক্তি। আশা, বিশ্বাস, সন্দেহ, প্ৰচেষ্টা, উপদেশ আদি গুণ-বিশিষ্ট। কোনো কোনো আলংকাৰিকৰ মতে উল্লাপ্য এক-অৰু বিশিষ্ট নাট নহয়, তিনি অঙ্গীয়া নাট)।

কাব্য—ই হান্স-বসাত্মক, গীতিপূৰ্ণ, আবতটী বৃত্তি বিহীন একাক। গীতবোৰ ‘ধণ্ডমাত্ৰা’ ‘বিপদিকা’ আৰু ‘ভয়ভাল’ অলঙ্কৃত। ইয়াৰ নায়ক-নায়িকা ধীবোহুত। তেওঁলোকৰ প্ৰেমেই নাট্যবস্তু। সজিব ভিতৰত ইয়াত ‘মূখ’, ‘প্ৰতিমূখ’ আৰু ‘নিৰ্বহণ’ থাকে।

প্ৰেৰণ—গৰ্ভ-বিমৰ্শ সজি বিহীন, বিকল্পক-প্ৰৱেশক বিহীন, ই এবিধ একাক উপকপক। ইয়াৰ নায়ক হীন-শ্ৰেণীৰ ব্যক্তি। ইয়াত সূত্ৰধাৰ নাথাকে আৰু প্ৰবোচনাৰ কাৰ্য নেপথ্যত সমাধা কৰা হয়। নাকী নেপথ্যত গোৱা হয়। ঠৈ বাপাত্ত বচন-ভাষণ-পূৰ্ণ আৰু বুদ্ধ-সংযুক্ত নাট (‘নিবুদ্ধ-সংকট-বুদ্ধ’)।

বাসক—পঞ্চপাণ্ড-যুক্ত, মুখ-প্ৰতিমুখ-যুক্ত, ভাবভী-কৈশিকী-বৃত্তি-যুক্ত, বিবিধ ভাষা আৰু উপভাষা পূৰ্ণ হৈ এবিধ একাধ উপকণক। ইয়াত বীৰ্য্যব কিছূমান লক্ষণ আছে; সূত্ৰধাৰ নেথাকে। ইয়াৰ নান্দীৰচন স্নেহপূৰ্ণ; নায়ক মূৰ্খ, নায়িকা ধ্যাতি-সম্পন্ন। নাটকীয় কাৰ্য্যসমূহ ক্ৰমে “উদাত্ত” বা প্ৰাচীৰ্ণপূৰ্ণ হৈ যায়।

শ্ৰীগঞ্জিড—প্ৰখ্যাত বিষয়-বস্তুক ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰা ঘৌবোৱাত্ত নায়ক আৰু প্ৰসিদ্ধ নায়িকা-যুক্ত, গৰ্ভ-বিমৰ্শ-সন্ধি বিহীন, ভাবভী-বৃত্তি সম্বলিত ই এবিধ একাধ উপকণক; ইয়াৰ বহু ঠাইত ‘শ্ৰী’ শব্দৰ প্ৰয়োগ হয়।

বিলাসিকা—চুটি বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰা, বিদূষক, বিট আদি সঙ্গী যুক্ত, গৰ্ভ-বিমৰ্শ-সন্ধি বিহীন, হীন নায়ক-যুক্ত ই এবিধ একাধ উপকণক।

ছল্লীশ—এক পুৰুষ-চৰিত্ৰ আৰু সাত, আঠ বা দহ স্ত্ৰী-চৰিত্ৰযুক্ত, মুখ-নিৰ্বহণ-সন্ধি যুক্ত, উদাত্ত ভাষা আৰু সঙ্গীত-বহুল, কৈশিকী বৃত্তি সম্বল ই এবিধ একাধ উপকণক।

ভাগিকা—উদাত্ত নায়িকা আৰু সাধাৰণ (‘মল’) নায়ক যুক্ত, ভাবভী কৈশিকী-বৃত্তি-সম্বলিত মুখ-নিৰ্বহণ-সন্ধি যুক্ত, সাজসজ্জা-ভূষিত-চৰিত্ৰ-সমাবিষ্ট ই এবিধ একাধ। ইয়াত সপ্তমৰ্শ আছে, যেনে, উপক্ৰাস (কাৰ্য্য সমাপ্তিৰ প্ৰাসঙ্গিক ঘোষণা), বিস্তাস (আত্মলক্ষিত-সূচক বচন), বিবোধ (ভ্ৰান্তি অপসৰণ), সাক্ষস (মিথ্যা বচন), সমৰ্পণ (উত্তেজনাপূৰ্ণ কটুক্তি), নিবৃত্তি (উদাহৰণ উল্লেখ), সংহাৰ (কলপোত্তি)।

ওপৰত উল্লেখ কৰা সংস্কৃত এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটবোৰৰ লক্ষণলৈ মন কৰিলে দেখা যায় যে অসমীয়া অঙ্কীয়া নাটৰ সৈতে কোনোখনৰে সম্পূৰ্ণ সাদৃশ্য নাই; অথচ, কেবা শ্ৰেণীৰ নাটৰ ভিতৰত ইয়াৰ সাদৃশ্য বিক্ষিপ্তভাবে অন্তৰ্ভুক্ত হৈ আছে।

[‘অঙ্কীয়া নাট’ শীৰ্ষক অছৰতী বিষয়-প্ৰসঙ্গত ঠায়ে ঠায়ে এইবোৰৰ উল্লেখ কৰা হৈছে]।

সংস্কৃত নাটবিশেষৰ সৈতে নামৰ মিল থকা (ওপৰত উল্লিখিত) চাৰিবিধ নাটৰ উপৰিও বাকী কেইবিধ অসমীয়া নাটৰ লক্ষণ তলত দিয়া হ’ল—

যাত্ৰা—সংস্কৃত অভিধানত ‘উৎসৱ’ অৰ্থত ‘যাত্ৰা’ ব্যৱহাৰ হলেও ‘অভিনয়’ অৰ্থত সংস্কৃত আলংকাৰিক সকলে ইয়াৰ উল্লেখ কৰা নাই। পৰমপুৰুষ ‘যা’ বাত্মৰ পৰা এই শব্দৰ উৎপত্তি হব পাৰে, তেতিয়া হলে উৎসৱ অৰ্থত বিশেষ ধৰণৰ পৰম বুজাবলৈকে ‘দেৱযাত্ৰা’ ‘ৰথযাত্ৰা’ আদি শব্দৰ উদ্ভৱ হৈছে। সূৰ্য্য-চন্দ্ৰ আদি গ্ৰহ-নক্ষত্ৰাদি বিশ্বজগতৰ বিশ্বযজ্ঞনক সৃষ্টি। গ্ৰহ-নক্ষত্ৰবোৰ বহুৱটোৰ ভিতৰত এক ককৰ পৰা অইন ককলৈ গমন কৰে, আৰু এই গমন উপলক্ষে প্ৰাচীন মানৱ জাতিৰ ৰাজত আনন্দমুগ্ধক উৎসৱ অনুষ্ঠিত হৈছিল। এইকৰে গ্ৰহপ্ৰেৰ্ত সূৰ্য্যৰ পৰিৱৰ্তনে ৰাজত্বৰ মনত বি হৰ্য নষ্ট কৰিছিল, তাৰ পৰিপন্থি ৰূপেই সূৰ্য্য-উপাসনাৰ প্ৰৱৰ্তন হয়। সূৰ্য্যৰ সূৰ্য্য যাত্ৰাই প্ৰকৃতি জগতত বিশেষ পৰিৱৰ্তন সৃষ্টি কৰি উত্তৰাৰণ আৰু দক্ষিণাৱনৰ উদ্ভৱ কৰিছে। ‘ৰথযাত্ৰা’ উৎসৱ এই দুই অৱনৰ সন্ধিত অনুষ্ঠিত হয়। সেই সময়ত উত্তৰাৰণৰ অন্ত পৰে আৰু দক্ষিণাৱনৰ আৰম্ভ হয়। দক্ষিণাৱনৰ এই চৰ্ম্মাহৰ ভিতৰত গ্ৰীষ্ম-প্ৰধান দেশত

উৎসৱ আদি বেছি হয়; বন্ধ, উৰিষ্যা আদি দেশত সূৰ্য্যৰ গতি পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে উৎসৱ বহুতো হব ধৰিছে। ‘বথযাত্ৰা’ জগন্নাথ বা ক্ৰীষ্ণৰ বথযাত্ৰাক অৱলম্বন কৰি পালন কৰা উৎসৱ বিশেষ। সময়ৰ লগে লগে বৈষ্ণৱধৰ্মৰ প্ৰভাৱত পৰি এনেবোৰ কৃষ্ণবিষয়ক উৎসৱ ‘কৃষ্ণযাত্ৰা’ নামেৰে অভিহিত হব ধৰিলে। ফলগুৎসৱ বা ক্ৰীষ্ণৰ দ’লযাত্ৰা বৈষ্ণৱধৰ্ম-মূলক অইন এক প্ৰধান উৎসৱ।

‘যাত্ৰা’ শব্দটো ত্ৰাবিড়ী বুলিও কোনো কোনো পণ্ডিতে মত দিব খোজে। ছোটনাগপুৰত ওৰাও নামৰ প্ৰাচীন ত্ৰাবিড়-জাতীয় মাহুহ কিছুমান আছে। তেওঁলোকৰ মাজত ‘যাত্ৰা’ নামৰ এটি উৎসৱ আছে। ই অবিবাহিত ডেকা গাভৰুৰ নৃত্য-প্ৰধান উৎসৱ। ইয়াৰ যোগেদি কোনো কোনো প্ৰণয়-প্ৰণয়িনী বৈবাহিক পাশত আৱদ্ধ হৈ পৰে। বছৰৰ ভিতৰত যেই কোনো মাহতে এই উৎসৱ হয় যদিও জেঠমাহ প্ৰশস্ত। উৎসৱটো পৰিত্ৰ পৰিৱেশত সমাধা হয়, আত্মীয়-স্বজনক নিমন্ত্ৰণ কৰি উৎসৱ পালন কৰা ৰীতি আছে, গোটেই নিশা এই উৎসৱ চলে। গাওঁৰ বুঢ়ী তিৰোতাই “মঙ্গলঘট” মূৰত লৈ উৎসৱত যোগদান কৰে। ‘কৃষ্ণযাত্ৰা’ যিদৰে ধৰ্ম আৰু আনন্দৰ উৎস, “ওৰাওযাত্ৰা”ও তেনে। কিন্তু পালন পদ্ধতিলৈ চাই এটাৰ সৈতে অইনটোৰ সাদৃশ্য নাই যেন লাগে। ওৰাওসকলৰ ‘যাত্ৰা’ শব্দটোৰ মূল ত্ৰাবিড়ীও হব পাৰে। কেৱল অসম, বন্ধ আৰু উৰিষ্যাতেই নহয় ত্ৰাবিড় ভাষা-ভাষী মাহুহৰ মাজত দাক্ষিণাত্যৰ কোনো কোনো ঠাইতো ধৰ্মোৎসৱ অৰ্থত ‘যাত্ৰা’ শব্দৰ প্ৰয়োগ আছে। দাক্ষিণাত্যৰ গ্ৰাম্যদেবী ‘মাৰী’ বা ‘মাৰী আন্নাৰ’ উদ্দেশ্যে বছৰত এবাৰ পূজা আৰু উৎসৱ পতা হয়, ইয়াৰ নাম ‘মাৰী যাত্ৰা’। মাজান্তৰ কোনো কোনো অঞ্চলত “জাজে” নামৰ গ্ৰাম্যদেৱতাৰ পূজা-উৎসৱ এটা আছে। চাওঁতাল পৰগণাৰ মাজতো “যাত্ৰা-পৰৱ” নামৰ এটা উৎসৱ আছে।

পূৰ্ণাঙ্গ অসমীয়া সাহিত্যত ক্ৰীষ্ণৰ দ’লযাত্ৰা, বথ-যাত্ৰা, ঘুৰুচা-যাত্ৰা আদি শব্দৰ প্ৰচলন আছে; কিন্তু এই ‘যাত্ৰা’ শব্দই কোনো নাট-নাটিকা বুজুৱা নাই। ইয়াত ‘যাত্ৰা’ শব্দৰ অৰ্থ উৎসৱ। সমালোচকসকলৰ মন্তব্যৰ পৰা জনা যায়, যি সময়ত ভাৰতৰ সংস্কৃত নাট-নাটিকা-বোৰৰ প্ৰচলন আৰু আদৰ কমি আহিল, তেতিয়া তাৰ ঠাই পূৰাবৰ বাবে বিবিধ আঞ্চলিক ভাষাত কিছুমান তেনে ধৰণৰ সাহিত্য গঢ়ি উঠে আৰু সেইবোৰেই ‘যাত্ৰা’ নাম পায়। সেইবোৰৰ অভিনয়ৰ বাবে কিছুমান অস্থানো গঢ়ি উঠে। বিভিন্ন দেশৰ সাহিত্যত এইবোৰ বিভিন্ন নামে দেখা দিয়ে। অসমীয়াত ই যাত্ৰা নাম পায়। শব্দৰেৰে-ৰচিত প্ৰথম দুখন নাটৰ নামেই যাত্ৰা, যেনে—চিৰুযাত্ৰা, কালীদময়ন যাত্ৰা (অৱশ্যে অক্ষীয়া নাটত ‘যাত্ৰা’ আৰু ‘নাটক’ শব্দ অভিন্ন ভাবেই ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে)।

উনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ প্ৰায় মাজ ভাগলৈ অসমত বহুতো বঙালী নাটক অসমীয়ালৈ অস্থবান কৰি মুকলিভাৱে অভিনয় কৰা হৈছিল; এইবোৰক যাত্ৰা বোলা হৈছিল। এই যাত্ৰাবোৰৰ ৰচনামূলক অক্ষীয়া নাটবোৰৰ দৰে নহয়, সাধাৰণ নাটকৰ দৰেই; যাদোন আধুনিক ৰচনাকৃত অভিনয় কৰিলে তাক নাটক বোলে আৰু মুকলি মঞ্চত কৰিলেই যাত্ৰা বোলে; যেনে—‘কালাপাহাৰ’ (বঙালী নাটকৰ অসমীয়া অস্থবান—হাতে

লিখা। এসময়ত এই নাটকখন থিয়েটাৰৰূপে আধুনিক বক্সমঞ্চতো অভিনয় কৰা হৈছিল আৰু যাত্ৰাৰূপে মুকলি মঞ্চতো অভিনয় কৰা হৈছিল)।

ঝুমুৰা—বৈষ্ণৱ যুগত ৰচিত সঙ্গীত-প্ৰধান নাট কিছুমানৰ নাম ঝুমুৰা। মৈথিলী কবি বিজ্ঞাপতিৰ এটা গীতত—‘ঝুমুৰি’ শব্দটো পোৱা যায়, “গাবহ সহি লৰি ঝুমুৰি”। হিন্দীতো নৃত্য-সংযুক্ত গীত-বিশেষৰ নাম ‘ঝুমুৰি’। অসমীয়াত এই নামৰ এক শ্ৰেণীৰ ছন্দও আছে। পশ্চিম অসমৰ কোনো কোনো ঠাইত এই নামৰ এবিধ নাম-গোৱা আছে। ইয়াত হাত-চাপৰিৰ সৈতে নাগেৰা বাজ সঙ্গত কৰা হয়। ইয়াৰ পৰা বুজা যায় এই শব্দটোৱে সঙ্গীত-প্ৰধান বা সঙ্গীত-সম্পৰ্কীয় ৰচনাৰে সূচনা কৰে। মাধৱদেৱৰ অসমীয়া নাট কিছুমানক ঝুমুৰা বোলে, যেনে ‘চোৰধৰা’ ঝুমুৰা, ‘ভূমিলুটিয়া’ ঝুমুৰা।

নৃত্য-নাট—নৃত্য-নাট নামৰো একশ্ৰেণীৰ নাট আছে। ইও সঙ্গীতময়; নেপথ্যত কাহিনীৰ আৱৃতি কৰা হয়, আৰু সেই কাহিনীৰ ভাৱ নৃত্যৰ যোগেদি মঞ্চত প্ৰকাশ কৰা হয়। এই কাহিনী কেতিয়াবা মহাভাৰত, ৰামায়ণ (দুৰ্গাবৰৰ গীতিৰামায়ণ), পুৰাণ (মদন ভদ্ৰ, চিত্ৰলেখা, বেউলা-লখিমাব) আদিৰ পৰা উদ্ধৃত। আধুনিক যুগত কাল্পনিক কাহিনী অৱলম্বন কৰিও দুই-চাৰিখন নৃত্য-নাট ৰচনা কৰা হৈছে। এইবোৰ কাল্পনিক কাহিনীৰ বিষয়-বস্তু যেনে,—চ’তৰ বিহু, ধানগোৱা, মাছৰা, গ’কৰখা আদি।

গীতি-নাট, গীতি-নাটিকা, সঙ্গীতালেখ্য

সঙ্গীত-প্ৰধান আধুনিক নাট কিছুমানক এই তিনিটা নামেৰে নামাকৰণ কৰা হৈছে, যেনে—

‘বাসন্তীৰ অভিব্যক’	}	কীৰ্ত্তিনাথ বৰদলৈ
‘লুইত কোঁৱৰ’		মুক্তিনাথ বৰদলৈ।
‘স্বৰ বিজয়’		

‘অভিব্যক’—পুণ্যধৰ ৰাজখোৱা (গীতি-নাটিকা)—

এই নাম কেইটা প্ৰায় প্ৰতিশব্দ ৰূপে প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়।

ৰূপক—এই আখ্যাৰ আৰম্ভণিতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰত সকলো দৃষ্টকাব্যৰ সাধাৰণ নাম ৰূপক। ৰূপক বিশেষে এই ৰূপকবোৰকেই দহ শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰি দহোটা স্বকীয়া নাম দিয়া হৈছে। কিন্তু অসমীয়া সাহিত্যত এই শ্ৰেণীৰ এবিধ নাটো (কাব্য আদিও) আছে; ইয়াত অইন এটা বিষয়-বস্তু বা আৱৰণেৰে মূল বিষয়-বস্তুটো ঢাকি ৰাখি অৰ্থ ব্যক্তনা কৰা হয়। যেনে—‘ধূপি’—কমলদেৱৰ চলিহা, ‘পাৰিজাত’—পদ্ম চিহ্ন।

অন্ধ, অন্ধীয়া নাট—‘অন্ধ’ৰ সংজ্ঞা এই আখ্যাৰ আৰম্ভণিতে দিয়া হৈছে।

অসমীয়া বৈষ্ণৱ সাহিত্যত বিবোৰ অন্ধীয়া নাট আছে তাৰ লক্ষণবোৰ সংস্কৃত ‘অন্ধ’,

বা 'উৎসৃষ্টিকাক'ৰ সৈতে সবহভাগ বিষয়তেই নিমিলে। কেৱল এটা অঙ্ক থকা বিষয়তহে মিলে। মহাপুৰুষ শব্দবদেৱৰ 'চিহ্নযাত্রা'ৰ অভিনয়-বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গত কোৱা আছে—

“বৈকুণ্ঠ নগৰ পটত লিখিয়া অঙ্ক কবিলন্ত তাৰ।”

‘অঙ্ক’ শ্ৰেণীৰ সংস্কৃত দৃষ্টকাব্যৰ প্ৰধান লক্ষণ এক-অঙ্ক-বিশিষ্টতা। বৈষ্ণৱ-যুগৰ অঙ্কীয়া নাটবো বৈশিষ্ট্য এয়ে। এইবাবেই এইবিধ অসমীয়া নাটক ‘অঙ্কীয়া নাট’ বোলা হৈছে বুলি সমালোচক সকলে মন্তব্য প্ৰকাশ কৰিছে। কিন্তু বৈষ্ণৱ নাট্যকাৰ সকলে ‘অঙ্কীয়া নাট’ শব্দটো নিজে ক’তো ব্যৱহাৰ কৰি থৈ যোৱা নাই; ই পাছত উদ্ভৱ হোৱা শব্দ। সকলোবোৰ অঙ্কীয়া নাটক ‘অঙ্ক’ বোলা হয় নে নহয় সন্দেহজনক।

এক-অঙ্কীয়া নাট (বা একাঙ্কিকা)—আধুনিক যুগৰ অসমীয়া সাহিত্যত নানা বৰ্ণনাক এক-অঙ্কীয়া নাট ৰচিত হৈছে; এইবোৰক এক-অঙ্কীয়া নাট বা একাঙ্কিকা বোলা হয়, কিন্তু অঙ্কীয়া নাট বোলা নহয়।

আধুনিক যুগৰ এক-অঙ্কীয়া নাটবোৰৰ বিষয়বস্তু বিবিধ, লিখন-প্ৰণালীবো কোন বিধিবদ্ধ নীতি নাই। কিন্তু বৈষ্ণৱ-যুগৰ অঙ্কীয়া নাটবোৰৰ বিষয়বস্তু সদায় কৃষ্ণ বা ৰাম সম্বন্ধীয়, ভাষা সংস্কৃত আৰু ব্ৰজবলী, লিখন-প্ৰণালীও বিধিবদ্ধ-প্ৰায়, যেনে—

‘কল্লিগী হৰণ’—(শব্দবদেৱ) অঙ্কীয়া নাট।

‘হৃদয়ৰ মূল্য’—(লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা) এক-অঙ্কীয়া নাট।

ধেমেলীয়া নাট (বা প্ৰহসন)

সংস্কৃত সাহিত্যত প্ৰহসন বুলি এবিধ দৃষ্টকাব্য আছে; ইয়াৰ বিষয়বস্তু প্ৰায়েই পুৰাণ-মহাভাৰত আদিৰ; প্ৰকাশভঙ্গী লঘু আৰু অসংলয়। কিন্তু আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যত যিবোৰ প্ৰহসন বা ধেমেলীয়া নাট আছে তাৰ বিষয়-বস্তু প্ৰায়েই সামাজিক। চৰিত্ৰৰ বচন ঠায়ে ঠায়ে অসংলয় হলেও প্ৰধানতে হাস্যৰসৰ প্ৰধান উৎস কেৱল বচন সমূহৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ নকৰে, পৰিস্থিতিৰ যোগেদ্বিহে হাস্যৰস সঞ্চাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। অৱাস্তৱ আৰু অৱাস্তৱ পৰিস্থিতি প্ৰদৰ্শনৰ উপৰি বাস্তৱ অৱস্থাৰ আলয় লৈও হাস্যৰস উত্থোৱা পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰা হয়, যেনে—

(অৱাস্তৱ-প্ৰায়) ‘নোমল’—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা,

‘কুকুৰীকণাৰ আঠমজলা’—বিজ্ঞানেশ্বৰ মহন্ত।

(বাস্তৱ-প্ৰায়) মহ’ৰী—জুৰ্গাপ্ৰসাদ মজুমদাৰ বৰুৱা।

২য় পট অঙ্গীয়া নাট

অসমত বৈষ্ণৱ যুগত ৰচিত বিশেষ কলা-কৌশল-পূৰ্ণ এবিধ ধৰ্মমূলক একাধ নাটক অঙ্গীয়া নাট বোলা হয়।

অঙ্গীয়া নাট ৰচনাৰ আন্তৰ্জাতিক উৎস-সমূহ—(১) সংস্কৃত সাহিত্যৰ কোনো কোনো সমালোচকৰ দৃষ্টিত ঋগ্বেদ আৰু সামবেদত নাটকীয় আভাস-সম্পন্ন কথোপকথন আছে, আৰু ইয়াৰ ভিত্তিত প্ৰাচীন ভাৰতীয় নাটকৰ উপাদান ধূল-মূলকৈ এই কেইভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি—

(ক) সূত্ৰধাৰে আৱৃতি কৰা বিভিন্ন শ্লোক।

(খ) সূত্ৰধাৰৰ দ্বাৰা উক্ত শ্লোকসমূহৰ ব্যাখ্যামূলক গল্প ভাঙনি।

(গ) প্ৰত্যেক ব্যাখ্যাৰ অন্তত চৰিত্ৰৰ আবিৰ্ভাৱ আৰু ৰচন আৱৃতি (এই চৰিত্ৰ কাহিনী-গত হবও পাৰে, নহবও পাৰে)।

(ঘ) উক্ত চৰিত্ৰৰ ৰচন প্ৰায় গুৰুতম আৰু পৰিৱেশনত নৃত্য-গীত-সঙ্গত।

ভাৰতীয় ভাষাসমূহৰ ক্ৰমবিকাশৰ ইতিহাসে কয়, সংস্কৃত ভাষা পালী, প্ৰাকৃত আৰু আঞ্চলিক ভাষালৈ ক্ৰমান্বিত হোৱাৰ লগে লগে কালক্ৰমত সূত্ৰধাৰৰ আৰু অন্ত্যন্ত পাত্ৰ পাত্ৰীৰ ৰচন-সমূহো সংস্কৃত মাধ্যমৰ পৰা পালী, প্ৰাকৃত আৰু ক্ৰমে আঞ্চলিক ভাষালৈ ক্ৰমান্বিত হব পাৰে। ওপৰত উল্লেখ কৰা বিষয়-সমূহে অঙ্গীয়া নাটৰ সৈতে প্ৰাচীন সংস্কৃতৰ এটি সাহিত্যিক আৰু সাংস্কৃতিক সংযোগ-সূত্ৰৰ সূচনা কৰে।*

(২) পুৰণি অসমত সংস্কৃত শিক্ষাৰ বহুল প্ৰচাৰ আৰু প্ৰচলনৰ কথা ইতিহাসে নানা প্ৰকাৰে স্বীকাৰ কৰি আহিছে। অসমৰ ঠায়ে ঠায়ে অৱস্থিত সংস্কৃত টোল, সংস্কৃত পণ্ডিত সমাজৰ সভা-সমিতি, সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান আদিয়ে আজিও তাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰি আছে। সংস্কৃত টোলবিলাকত একেবাৰে প্ৰাথমিক স্তৰৰ পৰাই অন্ত্যন্ত বিবিধ শিক্ষা-বিষয়ৰ লগত নাট, কাব্য আদিও আছিল। নাট-নাটিকা আৰু ইয়াৰ অভিনয় আদিৰ জনপ্ৰিয়তা ইমান বেছি আছিল যে কোনোবা সন্মান অত্যাগতক আদৰণি জনাবলৈ হলে অন্ত্যন্ত আদৰণি সত্ৰাৰৰ সৈতে নাট্যাভিনয়ো কেতিয়াবা অন্ততম সত্ৰাৰ ৰূপে পৰিগণিত হৈছিল। এসময়ত পণ্ডিত ভাৰতৰ পৰা অসমলৈ অহা পণ্ডিতপ্ৰবৰ জগদীশ মিশ্ৰ নামেৰে এজন্য অত্যাগতক বচাপুৰৰ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে অভিনয়ৰ জনাৰ্জতে অভিনয়ৰ বিবিধ কাৰ্য্যক্ৰমৰ যাকত অন্ততম আছিল

নাট্যাভিনয়।^১ অভিনয় কৰা এই নাটখনি আছিল ‘মহানাটক’ বা ‘হুসমান নাটক’; লিখক—মধুসূদন মিশ্ৰ (এই নাটখনৰ লিখক সম্বন্ধে অৱশ্যে সন্দেহ আছে)। এই ‘মহানাটক’ নামৰ নাটখনি অসমীয়া সমাজত চিৰ-পৰিচিত। ইয়াৰ এটা প্ৰমাণ এই যে পুৰুষোত্তম বিজ্ঞাপাগীশৰ ‘প্ৰয়োগ বহুমালা ব্যাকৰণ’ত ইয়াৰ সঘন উল্লেখ আছে। ইয়াৰ উপৰিও অক্ষীয়া নাটৰ কেইটামান লক্ষণৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য আছে। প্ৰধান সাদৃশ্য এই যে উভয়তে শ্লোক আৰু পদ্যভাগ অধিক; গল্প নাম মাত্ৰ; বিদূষকৰ চৰিত্ৰ নাই।

(৩) একাদশ শতিকাৰ কৃষ্ণ মিশ্ৰ ৰচিত ‘প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়’ নামৰ সংস্কৃত নাটখনো এসময়ত অসমত বৰ জনপ্ৰিয় আছিল। মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জীৱন-চৰিতৰ পৰা জনা যায় যে, তেওঁ পঢ়া পাঠ্য-পুথিসমূহৰ ভিতৰত “প্ৰবোধচন্দ্ৰ” নামৰ পুথি এখনো আছিল।^২ ৰামানন্দ বিজ্ঞৰ ‘মহামোহ কাব্যখনো ‘প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়’ক ভিত্তি কৰিয়েই লিখা। এই কাব্যত উল্লেখ আছে যে ‘প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়’ আদিত বাৰাণসীৰ পৰা অনা হয় আৰু ৰামানন্দই ইয়াৰ বিষয়-বস্তুৰ আলম লৈয়ে এখনি নাট ৰচনা কৰে—

“বাৰাণসী হস্তে আইলা ইটো শাস্ত্ৰ
নপাইলন্ত একোজনৈ।
শ্ৰীৰামানন্দে প্ৰকাশিলা আৰু
জগত উদ্ধাৰ মনে।
মহামোহ বুলি আৰু নাম দিলা
নাট কৰিবাক লাগি।”

সংস্কৃত ‘প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়’ নাটৰ অসমীয়া নাট সংস্কৰণ এখনিও হাতে লিখা অৱস্থাত আছে বুলি জনা যায়। আউনিআটি সত্ত্বে এই নাটৰ ভাওনা হৈছিল বুলিও কোৱা হয়।^৩

(৪) দ্বাদশ শতিকাৰ বিখ্যাত গীতি-কবি জয়দেৱৰ ‘গীত-গোবিন্দ’ নামৰ কাব্যৰ পৰাও অসমীয়া অক্ষীয়া নাট-ৰচকসকলে কিছু আভাস আহৰণ কৰা অসম্ভৱ নহয়। অক্ষীয়া নাটৰ গীত, ভটিমা আদিত যেনেবোৰ বৰ্ণনা আৰু প্ৰকাশভঙ্গী আছে, তাৰ সৈতে ‘গীত-গোবিন্দ’ৰ গীতাৱলীৰ সাদৃশ্য যথেষ্ট আছে; তলত উল্লেখ কৰা ৰচনাত এই সাদৃশ্য মন কৰিবলগীয়া—

“মিন-ৰূপে প্ৰলয় পয়ধি
সত্যব্ৰত জো ভাবিলে।
কুৰম ৰূপে থিৰ সাগৰে
মথনে মন্দৰ ধৰিলে।
শুকৰ ৰূপে হিৰণ্য বিদাৰি
দেৱ ভয় কৰো জ্ঞান।

১। ‘মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰ-মাধৱ-চৰিত্ৰ’—কৈত্যাণি ঠাকুৰ।

২। ‘কথা শুক চৰিত্ৰ’—সম্পাদক উপেন্দ্ৰচন্দ্ৰ লোহাক।

৩। ‘মহামোহ কাব্য’ৰ পাণ্ডনি—সম্পাদক বিধিকি বৰুৱা।

সোহি হৰি তেবি কৰতু নিভা
মুকুতি মঙ্গল বিধান ।*

[‘কেলিগোপাল’—শঙ্কৰদেৱ] ইত্যাদি ।

ইয়াৰ উপৰিও কোনো কোনো সমালোচকৰ দৃষ্টিত ‘গীত-গোবিন্দ’ এখন গীতি-নাট মাত্ৰ, অক্ষীয়া নাটবোৰকো গীতি-নাট বুলিব পাৰি। কাৰণ, ইয়াত গীতৰ প্ৰাধান্যই দেখা যায়। খৃঃ ১০ম—১১শ শতিকামানৰ পৰা ভাৰতত সংস্কৃত নাটৰ সমাদৰ হ্ৰাস হৈ অহাত এনেবোৰ ৰচনাই ক্ৰমান্বয়ে সেই ঠাইবোৰ অধিকাৰ কৰিব ধৰিলে বুলি বিশ্বাস হয়।*

(৫) চতুৰ্দশ শতিকাত বিজ্ঞাপতি ৰচিত মৈথিলী গীত-সমূহে সেই সময়ত গোটেই ভাৰতত প্ৰসিদ্ধ হৈ পৰে। অক্ষীয়া নাটৰ ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ওপৰত বিজ্ঞাপতিৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট। বিজ্ঞাপতি-ৰচিত সংস্কৃত নাট কিছুমানতো মৈথিলী ভাষাত ৰচিত গীত সন্নিবিষ্ট আছে। অক্ষীয়া নাটত থকা ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ গীত-ভটিমা আদি ইয়াৰ সৈতে তুলনীয়। এই প্ৰসঙ্গত অক্ষীয়া নাটৰ সৰ্বপ্ৰথম উদ্ভাৱক শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ সমসাময়িক আৰু পূৰ্ববৰ্তী অন্যান্য ভাৰতীয় সাধক-সাহিত্যিক কেইজনমানৰ ৰচনাৱলীও মন কৰিবলগীয়া।

কবীৰ (জন্ম খৃঃ ১৩২২), চণ্ডিদাস (জন্ম খৃঃ ১৪১৮), ৰামানন্দ ৰায় (পঞ্চদশ শতিকাৰ মাজভাগ), হৰদাস (খৃঃ ১৪৮৩), চৈতন্যদেৱ (জন্ম খৃঃ ১৪৮৫), মীৰাবাদী (জন্ম খৃঃ ১৪২৭)।

এই সাধক-সাহিত্যিক সকলৰ পৰা অক্ষীয়া নাট ৰচকসকলে কিবা আলম পাইছিল নে নাই তাৰ একো স্থিৰ সিদ্ধান্ত নহলেও এইটো ঠিক যে প্ৰাচীন কামৰূপ সমগ্ৰ ভাৰতৰে এখনি প্ৰসিদ্ধ ঠাই, আৰু ইয়াৰ সৈতে ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইৰ মাজুহৰ যাতায়ত নানা কাৰণত হবলগীয়া হৈছিল। এই কামৰূপৰ প্ৰৱল প্ৰভাপী ৰজা নৰকাসুৰৰ অলৌকিক কাণ্ড-কলাপ পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ কথা। ইয়াতেই কুণ্ঠীল কুঁৱৰী কল্পিণীৰ সৈতে দ্বাৰকাধিপতি শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুচবিবাহ সম্পন্ন হৈছিল। ইয়াতেই শোণিতপুৰৰ ৰজা বাণাসুৰৰ কন্যা উৰাৰ লগত অনিৰুদ্ধৰ গন্ধৰ্ব বিবাহ সম্বন্ধ ঘটি উঠিছিল। কামৰূপৰ কামাখ্যা মহাপীঠ, উমানন্দ, হাজো, হুগ্ৰীৱ মন্দিৰ আদিও সমগ্ৰ ভাৰত-বিখ্যাত তীৰ্থস্থান। হুদুৰ অতীতৰ পৰা বৰ্তমানলৈকে অসমৰ বাহিৰৰ পৰা ইয়ালৈ আহি থকা হাজাৰ-বিজাৰ তীৰ্থযাত্ৰীৰ নিছিগা ধাৰ আজিও আমাৰ চকুত পৰে।

(৬) প্ৰাক্-শঙ্কৰী যুগৰ সাহিত্যৰাজিৰ পৰা, যুগনিৰপেক্ষ লৌকিক গীত-পদৰ পৰা, চুলীয়া, ওজাপালী আদি সাংস্কৃতিক অগ্ৰষ্ঠানবিলাকৰ পৰাও যে কম-বেছি পৰিমাণে অক্ষীয়া নাট লিখকসকলে ৰচনাৰ আলম পাইছিল তাক সহজে অনুমান কৰিব পাৰি।

কালিৰাম শ্ৰেধিৱে তেওঁৰ সম্পাদিত ‘অক্ষাৱলী’ৰ পাতনিৰ ঠোঁটত লিখিছে যে মৈথিলী কবি উদ্যাপতি-ৰচিত ‘পাবিজাত হৰণ’ৰ পৰা শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ অক্ষীয়া নাট ৰচনাৰ উপাদান কিছু সংগ্ৰহ কৰা সম্ভৱ হ’ব পাৰে। তেওঁৰ ‘পাবিজাত হৰণ’ সংস্কৃত-প্ৰাকৃত-মৈথিলীৰ সংমিশ্ৰণ। অইন বিষয়ত নহলেও, কেৱল এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাট ৰচনা কৌশল বিষয়ত শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ পূৰ্ববৰ্তী

উমাপতিক কিজানি অহুসৰণ কৰিব পাৰে। কিন্তু উমাপতিৰ আবিৰ্ভাবকাল সম্বন্ধে মতবৈধ আছে। ডঃ জে. মিশ্ৰাই (Dr. J. Misra) 'A History of Maithili Literature' Vol. I কিতাপত কৈছে, উমাপতি অষ্টাদশ শতিকাৰ লোক; মহাৰাজ ৰাঘৱসিংহ (১৭০৪-১৭৪০ খৃঃ)ৰ দিনত তেওঁৰ আবিৰ্ভাব। এই মন্তব্য সঁচা হ'বলৈ হলে শঙ্কৰদেৱৰ ওপৰত উমাপতিৰ প্ৰভাৱ সমৰ্থন-যোগ্য নহয়। ইয়াৰ উপৰিও, উমাপতিয়ে যেনে ধৰণৰ নাট (সংস্কৃত-প্ৰাকৃত-মৈথিলী) ৰচনা কৰিছিল, অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ ভাগত অসমৰ দিহিং সজ্জতো প্ৰায় তেনে বিধৰ নাট ৰচিত হোৱা দেখা যায় ['অপ্ৰকাশিত নাট' আখ্যা দ্ৰষ্টব্য]।

ৰচনাৰ মৌলিকতা আৰু সম্ভাৱ্য লৌকিক উপাদান-সমূহ—প্ৰাচীন কামৰূপৰ সৈতে মিথিলাৰ সম্বন্ধ কেবা দিশৰ পৰা ঘটি উঠিছিল বুলি ইতিহাসে সন্নিৱেশ।* অসমীয়া শিক্ষাৰ্থীয়ে, বিশেষকৈ সংস্কৃত শিক্ষাৰ বাবে, মিথিলাৰ পিনে হয়তো যাব লগীয়া হৈছিল। ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতি ক্ষেত্ৰত এনে আদান-প্ৰদান বিশ্ব-ইতিহাসৰ পাতত জলজল পটপট। মধু-মক্ষিকা বৃত্তিৰ বশ নহয় কোন! শঙ্কৰদেৱে ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত তীৰ্থ-ভ্ৰমণ কৰোঁতে মিথিলালৈ যোৱা কথাও চৰিত পুথিত আছে। তেওঁৰ ভ্ৰমণ-বৃত্তান্ত তীৰ্থস্থানৰ ঐতিহ্য আৰু নিজ অভিজ্ঞতাৰ এখনি ইতিহাস স্বৰূপ। কিন্তু কোনো ঠাইতে তেওঁ কোনো নাটকৰ অধ্যয়ন বা অভিনয় দৰ্শনৰ কথা উল্লেখ কৰা নাই।

'চিহ্নযাত্ৰা' নামৰ নাটখন তেওঁৰ প্ৰথম নাট বুলি চৰিতকাৰ সকলে কৈ গৈছে। কিন্তু ইয়াৰ ৰচনা হয় মহাপুৰুষৰ উন্নৈশ বছৰ বয়সত অৰ্থাৎ তেওঁৰ তীৰ্থযাত্ৰাৰ আগতে ('চিহ্নযাত্ৰা' অভিনয় আখ্যা দ্ৰষ্টব্য)। কবি বিজ্ঞাপতিৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ ৰচনাত পৰা বুলি কোৱা হৈছে যদিও, ই অসমীয়া নাটৰ বিষয়বস্তুৰ ওপৰত নহয়। কাৰণ, বিজ্ঞাপতিৰ ৰচনা ৰাধা-কৃষ্ণৰ মধুৰ মিলন সম্বন্ধীয় শৃংখা-বসন্তক ডক্ৰিগীত। কিন্তু শঙ্কৰী ধৰ্মৰ নীতি তেনে নহয়; গতিকে ৰচনাও তেনে নহয়। ইয়াত আছে মানো ভক্ত-হৃদয়ৰ স্বচ্ছ প্ৰবাহ।

উমাপতিৰ 'পাৰিজাত হৰণ'ৰ অলুকাৰণত অসমীয়া নাট ৰচনা সন্দেহজনক বুলি ওপৰত যিটো মন্তব্য দাঙি ধৰা হৈছে, তাৰ লগতে আৰু এটি মন্তব্য সংযোগ কৰিব পাৰি। শঙ্কৰদেৱে 'পাৰিজাত হৰণ' নামেৰে এখন নাট আছে। কিন্তু মূল নাট্য-বস্তুৰ কথা বাদ দিলে ছয়োখনৰে পাৰ্থক্য স্পষ্টভাবে ওলাই পৰে। উমাপতিৰ নাট ক্ষুদ্ৰ-অৱয়বী, শঙ্কৰদেৱৰ নাট বৃহৎ-অৱয়বী। শঙ্কৰদেৱৰ নাটত চৰিত্ৰাঙ্কন আৰু হাস্যৰস ব্যাপক, উমাপতিৰ নাটত এই ছয়োটাৰে অভাৱ। উমাপতিৰ নাটত সূত্ৰধাৰৰ বচন নাই; সূদীৰ্ঘ ভটিমাসমূহ নাই; ব্ৰজাবলী নাই। গতিকে মৈথিলী নাটৰ অলুকাৰণত শঙ্কৰদেৱে নাট ৰচনা কৰিছে বুলি ঠাৱৰ কৰিব নোৱাৰি। প্ৰাক্-বৈষ্ণৱ যুগৰ বিবিধ সাহিত্যৰাজি, লৌকিক গীত-পদ্যাবলী তেওঁৰ ৰচনাৰ অন্ততম সম্ভাৱ্য অৱলম্বন।

ধৰ্মপ্ৰচাৰ বিষয়ত শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰধান আধাৰ গ্ৰন্থ আছিল ভাগৱত পুৰাণ। 'শ্ৰীৰামবিজয় নাট'ৰ বাহিৰে তেওঁৰ সমগ্ৰ নাট্যাবলী প্ৰধানভাবে ভাগৱতৰ কাহিনীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত।

* 'Early History of Kamrup'—K. L. Barua

লৌকিক প্ৰভাৱ সকলো বিষয়তে শক্তিশালী আৰু অনড়িক্ৰম্য। নাট্যকাৰ শব্দবদ্ৰে ব্ৰজাবলী ভাষা বিষয়ত কবি বিজ্ঞাপতিৰ মৈথিলী গীত, শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰ বিষয়ত কবি জয়দেব বা ভেনে কোনো কবি, নাটকীয় ৰূপ প্ৰদান ক্ষেত্ৰত সংস্কৃত নাট আৰু ৰূপায়ণ পদ্ধতিত অমৰীয়া স্থপ্ৰাচীন চুলীয়া, ওজাপালী আদি লৌকিক সাংস্কৃতিক অমুঠানবোৰৰ চানেকি গ্ৰহণ কৰিব পাৰে বুলি ভাবিবৰ ধল আছে।

মূল উদ্দেশ্য

আদিতে কোৱা হৈছে যে সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলে কাব্যক প্ৰধানকৈ দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে—(১) দৃশ্য-কাব্য, (২) শ্ৰব্য-কাব্য। নাটক দৃশ্য-কাব্য। গতিকে কাব্যৰ যি যি উদ্দেশ্য নাটকবোৰে সেয়ে। কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে কাব্যৰ উদ্দেশ্য ‘চতুৰ্গ-কলপ্ৰাপ্তি’ অৰ্থাৎ ধৰ্ম-অৰ্থ-কাম-মোক লাভ। অক্ষীয়া নাটবোৰত কিছুমান একে ধৰণৰ উক্তিৰ সঘন উল্লেখ এই বিষয়টোৰ প্ৰতি আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। নাটৰ ৰচক, দৰ্শক, পৃষ্ঠপোষক, অভিনেতা আদি সকলোৰে বাবে ই কিদৰে মঙ্গলসাধন কৰে এনেবোৰ উক্তিয়ে প্ৰমাণ দিছে—

“ওহি শ্ৰমন্ত হৰণ কথা জাবাসয়ে প্ৰজায়ে হুনয় জাবাসকলে প্ৰজায়ে গায়ন তাবাসবৰ কলক দুখ-দুৰ্গতি দূৰ হোৱয়, অনায়াসে জংসাৰ তবয়, ঐক্কক চৰণে একান্ত ভকতি ৰাঢ়য়। ইহা জানি নিবন্তবে ছৰি ৰোল।” [‘শ্ৰমন্ত-হৰণ’—দৈত্যাবি ঠাকুৰ]

“কৰাৱত নাট ওহি বহু ছন্দে

ঐক্কক ভকতি কৰিতে প্ৰবন্ধে।” [‘পাৰিজাত হৰণ’—শব্দবদ্ৰে]

“কল্পিণী হৰণং নাম নাটকং মুক্তিসাধকম্।” [‘কল্পিণীহৰণ’—শব্দবদ্ৰে]

“ইহাক শ্ৰৱণ কীৰ্ত্তন কৰিয়ে, সব লোক জংসাৰ ৰোৰ নিকাৰ তবৰ।”

[‘চোৰধৰা’—মাধৱদেৱ]

ইয়াৰ উপৰিও প্ৰায় সকলোবোৰ নাটতে সততে গোৱা যায়—

“যে প্ৰজায়ে দেখে জনে ভাওনা কৰয়।”

“নাটকং মুক্তি সাধকম্।”

“তাছে হুনিতে ভনিতে পাৱত

পাপ পয়োনিধি পাব।”

“জ্ঞেবা প্ৰজায়ে হুনে বা ভনে, তাহাবি ঐক্কক ভকতি ৰাঢ়য়” ইত্যাদি।

ওপৰত দিয়া উক্তিবোৰৰ পৰা বুজা যায় যে অক্ষীয়া নাটৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য ধৰ্মসাধন, মোক্ষ (বা মুক্তি) প্ৰাপ্তি, কাৰ (অভিনাৰ বা মনোবাছা) পূৰণ। ইয়াৰ উপৰিও, অৰ্থলভ ইয়াৰ অন্ততম উদ্দেশ্য। মহাবাহু নবনাবায়ণে কবি ৰাম সবৰতীক মহাত্ম্যত বচনা কৰিবলৈ নানা

প্ৰকাৰে সাহায্য কৰিছিল। গুৰুধ্বজ বজাৰ উৎসাহ অনুপ্ৰেৰণাতহে শব্দৰদেৱে ‘শ্ৰীৰাম বিজয়’ নাট ৰচনা কৰা বুলি নিজেই উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে—

“শ্ৰীহৰুধ্বজ নৃপতি প্ৰধান

ৰামক বিজয় জো কৰৱালি নাট

মিলহ তাহেক বৈকুণ্ঠক বাট।” (‘শ্ৰীৰামবিজয়’)

এনেবোৰ উক্তিৰ পৰা বুজিব পাৰি যে ৰচনাৰ যোগেদি অৰ্থলাভ নোহোৱাও নহয়। অৱশ্যে অৰ্থলাভ উদ্দেশ্যে গোণ বুলি অনুমান হয়; কিয়নো, কোনোখন অসমীয়া নাটতে ইয়াৰ উল্লেখ নাই।

নাট্যবস্তু—যিটো বিষয় লৈ নাট ৰচনা কৰা হয় সেয়ে নাট্যবস্তু বা নাটকৰ বিষয়-বস্তু।

সংস্কৃত নাটকৰ শ্ৰেণীবিভাগ কৰোতে প্ৰধানকৈ তিনিটা বিভাজন-নীতি অৱলম্বন কৰা হয়—

(১) বস্তু (বিষয়-বস্তু)।

(২) নেতা (নায়ক, নায়িকা)।

(৩) ৰস।

অসমীয়া নাটৰ বস্তু, (বিষয়-বস্তু) সদায় পৌৰাণিক; নেতা, (নায়ক, নায়িকা) সদায় শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰাম, কল্মশী বা সীতা আদি। পৰিৱ্যাপক ৰস ভক্তি ৰস। সেইদেখি, অসমীয়া নাটৰ সমুচিত শ্ৰেণী বিভাগ সম্ভৱ নহয়। অত্যাৱ নাটতহে এই বিভাজন-নীতি অৱলম্বন কৰিব পাৰি (‘আধুনিক যুগ’ দ্ৰষ্টব্য)।

ৰামায়ণ, মহাভাৰত অথবা পুৰাণৰ পৰা বাছি বাছি অনা বিষয়েই অসমীয়া নাটৰ বিষয়-বস্তু। সাধাৰণতে শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু শ্ৰীৰামৰ মহিমা প্ৰকাশক বিষয়বোৰেই ইয়াত ঠাই পাইছে। বিষয়-বস্তু ছুই ৰকমৰ—

(১) প্ৰখ্যাত (সৰ্বসাধাৰণে জনা-গুনা বিষয়; মূলৰ হুবহু অনুকৰণ)।

(২) মিশ্ৰ—(মূলৰ সৈতে আংশিক সম্বন্ধযুক্ত আৰু ঠাইবিশেষে কবিৰ কল্পনা-প্ৰসূত)।

উদাহৰণ, যেনে—

শব্দৰদেৱৰ ‘কালিনয়ন’ ‘শ্ৰীৰাম বিজয়’, ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ ‘কংসবধ’ আদি নাটৰ বিষয়বস্তু ‘প্ৰখ্যাত’। কিন্তু মাধৱদেৱৰ সৰহভাগ নাট ‘মিশ্ৰ’, যেনে,—‘চোৰধৰা বুম্বা’ ‘ভূমি-লুটিয়া’ আদিত কবি-কল্পনাই বহুখিনি ঠাই অধিকাৰ কৰি আছে; সৰহভাগ অসমীয়া নাটৰ বিষয়বস্তু ‘প্ৰখ্যাত’; ‘মিশ্ৰ’ বিষয়-বস্তু সংযুক্ত নাটৰ সংখ্যা নগণ্য।

বিষয়-বস্তুৰ ভাগ দুটা—(১) আধিকাৰিক (প্ৰধান ভাগ)।

(২) প্ৰাসঙ্গিক (প্ৰসঙ্গক্ৰমে উল্লেখ কৰা ভাগ)। উদাহৰণ—‘শ্ৰীৰামবিজয়’ নাটত ৰামৰ হৰধ্বজ-ভক্ত আৰু সীতাৰ সৈতে ৰামৰ শুভবিবাহ, এয়ে ‘আধিকাৰিক’; তাৰকা-বাকসী বধ, বিশ্বামিত্ৰ আৰু পৰশুৰামৰ বিবাহ—এইবোৰ ‘প্ৰাসঙ্গিক’।

অঙ্গ-বিভাগ—দুই দিশৰ পৰা অকীয়া নাটৰ অঙ্গ-বিভাগ দেখুৱাব পৰা যায়—(১) বহিৰঙ্গ-বিভাগ, (২) অন্তৰঙ্গ-বিভাগ।

(১) বহিৰঙ্গ-বিভাগ—(ক) বিষয় অমুৰ্দ্ধমে—নান্দী (মঙ্গলাচৰণ আবৃত্তি) ভটিমা, প্রস্তাবনা, মূল নাট্য-বস্তু, মুক্তিমঞ্চল (বা অন্ত্য) ভটিমা।

(খ) বচনা বীতি অমুৰ্দ্ধমে—সংস্কৃত ছন্দবদ্ধ বচনা, সংস্কৃত গদ্য, ব্রজাবলী ছন্দবদ্ধ বচনা (গীত-পদ, ভটিমা আদি), ব্রজাবলী গদ্য।

নান্দী—

“আশীৰ্চনসংযুক্তা জ্ঞতিৰ্হিয়াং প্রযজ্যতে।

দেব-ঈজ-নৃপাদীনাং তন্মাদান্দীতি সংজ্ঞিতা”।

সংস্কৃতত ই দেব-ঈজ-নৃপাদিৰ জ্ঞতিসূচক শ্লোক ; কিন্তু অকীয়া নাটত ই কেৱল দেব-বিশেষৰহে জ্ঞতিসূচক শ্লোক আৰু এই দেব-বিশেষ কেৱল শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰাম।

পূৰ্ববঙ্গ বা ধেমালিৰ পিচত দেৱাদিৰ আনন্দবৰ্ধনৰ উদ্দেশে সূত্ৰধাৰে এই জ্ঞতিপাঠ কৰে (নন্দ-ধাতুৰ অৰ্থ আনন্দ প্রদান কৰা)।

ভটিমা (ভট্টিমা)—

ভাট—ভাৰতীয় সমাজত পুৰোহিত শ্ৰেণীৰ উদ্ভৱ হোৱাৰ আগতে খুব সম্ভৱ ‘ভাট’ শ্ৰেণীৰ লোক আছিল ; ভাটসকলেই কাল-বিৱৰ্তনত পুৰোহিত শ্ৰেণীলৈ ৰূপান্তৰিত হব পাৰে।

‘ভাট’ (সং ‘ভট্ট’) শব্দৰ পৰা ভটিমা (বা ভট্টিমা) শব্দৰ উদ্ভৱ হৈছে যদিও, ইয়াত ব্যাকৰণ অনুসৰি অৰ্থসঙ্গতি ৰক্ষিত হোৱা নাই ; ভট্ট + ইমন্ (= ইমনিচ্) ভট্টিমন্ , সংস্কৃত শব্দৰূপ মতে প্ৰথমা একবচনত ভট্টিমা (বা ভট্টিমা)। সাধাৰণতে ভাববোধক (abstract) অৰ্থত এই প্ৰত্যয় যোগ হয়। ‘ভট্ট’ শব্দৰ অৰ্থ ‘বিদ্বান লোক’ ‘দাৰ্শনিক পণ্ডিত’ ; ‘ভট্ট’ ধাতু মানে ‘কথা কোৱা’। কিন্তু অসমীয়াত “ভটিমা” শব্দটো কঢ়ি অৰ্থাৎ বিশেষ অৰ্থত ব্যৱহাৰ হৈছে আৰু ইয়াৰ অৰ্থ জ্ঞতি-পদ ; ঈশ্বৰ, গুৰু, বা বজাৰ গুণ বৰ্ণনা কৰি বচনা কৰা পদ (বিশেষকৈ শব্দৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে বচনা কৰা)” [চন্দ্ৰকান্ত অভিধান]।

প্ৰকৃততে ভটিমা দেৱ-দেৱতা, গুৰু-নৃপতি আদিৰ যশ-মাহাত্ম্যসূচক ছন্দবদ্ধ ভৱগান। প্ৰায়বোৰ অকীয়া নাটত হুটাকৈ ভটিমা থাকে, এটা আদিভ আৰু অইনটো শেষত। আদি বা আবৃত্তি ভটিমাত শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু শ্ৰীৰামৰ নৈহিক সৌষ্ঠৱ, সৌন্দৰ্য আৰু অনৌকিক কাৰ্য্যাবলীৰ বিস্তৃত বৰ্ণনাৰে যশধ্বনি কৰা হয়। শেষবটোত এনে বৰ্ণনাৰ উপৰিও কেতিয়াবা পৃষ্ঠপোষক, গুৰু, নৃপতি আদিৰ সংসাৰ-বন্ধন-মুক্তি বা মঞ্চল আদি কাহনা কৰা হয়। ই সংস্কৃত নাটকৰ ‘ভবন্ত বাক্য’ সঙ্গ বচনা। কোনোবোৰ নাটত পাজ-পাজীৰ মূখতো নাট্য-বস্তুৰ মাজতে প্ৰাসংগিক ক্ৰমে দুই-এটা ভটিমাৰ প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। ভটিমা প্ৰায়বোৰেই স্বদীৰ্ঘ বচন। একেধাৰে ভটিমা-শূন্য নাটো দুই-এখন আছে। প্ৰতিবিধ ভটিমাৰে অংশ একোটি উদাহৰণ স্বৰূপে উদ্ধৃত কৰা হ’ল—

আদি বা মজলাচৰণ ভটিমা—

“জয় জয় কৃষ্ণদেৱ নিজ অংশ।

লিলা নাসিত কংস সবংস ॥

জাকেৰি চৰিত্ৰ ডকত অবতংস।

কমলা কোল কমল কলহংস”..... ইত্যাদি

(‘পাৰিজাত হৰণ’—শঙ্কৰদেৱ)

অন্ত্য বা মুক্তিমজল ভটিমা—

... ..

“পৰম বসিক গুৰু শ্ৰীমুৰু ধ্বজ

ৰাজা নৃপতি প্ৰধান।

জয়তু জয়তু নিত্য দেখৰ কৃষ্ণক

কেলি লিলা বস জানা ॥”

(‘শ্ৰীৰামবিজয় নাট’—শঙ্কৰদেৱ)

অৰ্ঘ্যৱৰ্তী বা পাত্ৰ-পাত্ৰী সম্বন্ধীয় ভটিমা—‘কল্লিগী হৰণ’ নাটত হৰিদাস ভিকুকে কল্লিগীৰ আগত শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰূপ-লাৱণ্যৰ বৰ্ণনা ভটিমা এটিৰ যোগেদি এইদৰে প্ৰকাশ কৰিছে—

“হুন হুন ককমিনি মাই।

হৰিগুণ কহন নজাই ॥

মুখ ইন্দু কোটি পৰকাস।

দশন মোতিয় মন্দ হাস ॥” ইত্যাদি।

প্ৰস্তাৱনা (বা আমুখ)* (Prologue)—সূত্ৰধাৰে নটী, বিদূষক, সঙ্গী আদিৰ সৈতে নাটকৰ মূল কাহিনী আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে নাট্য-বস্তুৰ যৎকিঞ্চিৎ পৰিচয় দি যি কথোপকথন কৰে, সেয়ে প্ৰস্তাৱনা (বা আমুখ)। অসমীয়া নাটত প্ৰস্তাৱনা (বা আমুখ) নামটোৰ উল্লেখ নেথাকে। কিন্তু ‘নান্দী’ৰ অন্তত বা কেতিয়াবা আদি ভটিমাৰ অন্তত সূত্ৰধাৰে সঙ্গীসকলৰ সৈতে কৰা কথা-প্ৰসঙ্গত এনে এধাৰ বচন মাতে “আহে সঙ্গী, কি বাস্তৱ শুনিয়ো।” সঙ্গীয়ে উত্তৰ দিয়ে—“সখি, দেৱদুন্দুভি ৰাজত...” ইত্যাদি। নান্দীৰ পৰা এইখিনি পৰ্য্যন্ত প্ৰস্তাৱনা বা আমুখ। (আধুনিক নাটবোৰত প্ৰস্তাৱনা প্ৰায় নাই। কোনো কোনো নাটত থাকিলেও তাৰ লক্ষণ ইয়াৰ সৈতে সম্পূৰ্ণ মিল নাই)।

* “নটী দ্বিমুখকো দ্বাপি পাৰিপাৰ্শ্বিক এৱ হা
সূত্ৰধাৰেণ সহিত্যঃ সংলাপঃ স্তা তুৰ্য্যন্তে
চিত্ৰেৰ্হটিকাঃ বকাধ্যোবৈঃ প্ৰস্তাৱনাকপিত্ৰিবিধঃ
আমুখ তন্ত দ্বিজেনা নান্দা প্ৰস্তাৱনাপি সা।” (মাঃ ৭৪)

(২) অন্তৰঙ্গ-বিভাগ

নাটকীয় প্ৰয়োজন-সিদ্ধিৰ উপায় বা হেতু (“অৰ্থ প্ৰকৃতি”)

নাটকীয় প্ৰয়োজন সিদ্ধিৰ অন্তৰঙ্গ উপায় বা হেতু-সমূহক পাৰিভাষিক ভাষাত ‘অৰ্থ-প্ৰকৃতি’ বোলা হয়। ইয়াৰ স্বৰূপ পাচোটা; যেনে—(ক) বীজ, (খ) বিদ্মু, (গ) পতাকা, (ঘ) প্ৰকৰী আৰু (ঙ) কাৰ্য্য।

(ক) বীজ—যিটো প্ৰথমতে নামমাত্ৰ ভাবে উপস্থাপিত হৈ ক্ৰমান্বয়ে বিস্তাৰ লাভ কৰি নায়কৰ ফলপ্ৰাপ্তিৰ মুখ্য কাৰণ হয়, সেয়ে বীজ (“ফলস্ত প্ৰথমো হেতুবীজম্”)।

(খ) বিদ্মু—মূল নাটকীয় কাহিনীৰ অপসাৰণ (বিচ্ছেদ) হব লগীয়া অৱস্থাত যি কথা বা কাৰ্য্যৰ দ্বাৰা সেই অপসাৰণ বন্ধ কৰা হয়, সেয়ে বিদ্মু (“অৱাস্তবাত্ম-বিচ্ছেদে বিদ্মুবচ্ছেদ-কাৰণম্”)।

(গ) পতাকা—যি প্ৰাসঙ্গিক চৰিত্ৰ বা ঘটনা নাটকত ব্যাপকভাবে থাকে, সেয়ে পতাকা (“ব্যাপ্তি প্ৰাসঙ্গিকং বৃত্তম্”)।

প্ৰকৰী—নাটকত ব্যাপকভাবে নাথাকি কোনো স্থান-বিশেষত প্ৰাসঙ্গিকভাবে আবদ্ধ চৰিত বা ঘটনাই প্ৰকৰী—(“প্ৰাসঙ্গিকং প্ৰদেশস্থং চৰিতম্”)।

(ঙ) কাৰ্য্য—যি উদ্দেশ্যে নায়কৰ কাহিনীৰ আবৰ্ত্তণি হয় আৰু যাৰ সিদ্ধিলাভত নায়কৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধি হয়, সেই সাধ্য ঘটনাকে কাৰ্য্য বোলে।

নাটকৰ কাহিনীক্ৰম বা অন্তৰঙ্গ ‘অৱস্থা’ পাচোটা; যেনে—(ক) আৰম্ভ, (খ) যত্ন (বা প্ৰযত্ন), (গ) প্ৰাপ্ত্যাশা, (ঘ) নিয়তাপ্তি আৰু (ঙ) ফলাগম।

(ক) আৰম্ভ—নাটকত মুখ্যকল লাভৰ বাবে যিটো ঐশ্বৰ্য্য বা আগ্ৰহ সৃষ্টি হয়, সেয়ে আৰম্ভ (“ঐশ্বৰ্য্যং যদুখ্যকল-সিদ্ধয়ে”)

(খ) যত্ন (বা প্ৰযত্ন)—মুখ্যকল প্ৰাপ্তিৰ বাবে অতিশয় ক্ষিপ্ৰভাবে কৰা কাৰ্য্যকে যত্ন বা প্ৰযত্ন বোলে (“ব্যাপাৰো অতিশ্বৰাধিতঃ”)।

(গ) প্ৰাপ্ত্যাশা—ফলপ্ৰাপ্তি পথত থকা অন্তৰায়সমূহ অতিক্ৰম কৰি যি অৱস্থাত ফল-প্ৰাপ্তিৰ আশা থাকে, সেয়ে—প্ৰাপ্ত্যাশা (“প্ৰাপ্তি-সম্ভৱঃ”)।

নিয়তাপ্তি—যি অৱস্থাত ফলপ্ৰাপ্তি নিশ্চিত হৈ পৰে, সেয়ে নিয়তাপ্তি (“অপায়াভাৱতঃ প্ৰাপ্তিঃ”)।

(ঙ) ফলাগম—যি অৱস্থাত ফলপ্ৰাপ্তি হৈ উঠে, সেয়ে ফলাগম (“সাৰ্ব্বা ফলযোগঃ”)।

নাটকত সন্ধি—‘অৰ্থ প্ৰকৃতি’ আৰু ‘অৱস্থা’ অঙ্গক্ৰমে নাটকত যিবোৰ অন্তৰ্নিহিত বিভাগ স্থাপিত হয়, সেই বিভাগবোৰৰ সংযোগ স্থলবোৰেই সন্ধি। সন্ধিত মূল কাহিনীৰ কোনো এটা ভাগৰ সৈতে প্ৰাসঙ্গিক কাহিনীৰ কোনো এটা ভাগৰ সংযোগ হব পাৰে, অথবা প্ৰাসঙ্গিক কাহিনীবোৰকো পৰস্পৰ সংযোগ হব পাৰে। সন্ধি পাঁচ বিধ—

(ক) স্থ, (খ) ঐতিস্থ, (গ) পৰ্ব, (ঘ) বিবৰ্ণ, (ঙ) নিবৰ্ণ।

মুখ—নাটকৰ যি ভাগত নানা অৰ্ধপূৰ্ণ আৰু বস-সম্ভৱ কথাবে ‘বীজ’ উপস্থাপিত হয় আৰু কাহিনীভাগৰ ‘আৰম্ভ’ হয়, সেয়ে মুখ।

প্ৰতিমুখ—নাটকৰ যি অংশত বীজ কিঞ্চিত্ত অঙ্কুৰিত হয়, অথচ দেখা-নেদেখা বা অস্পষ্ট হৈ থাকে, (“লক্ষ্যালক্ষ্য”) তাকে প্ৰতিমুখ বোলে।

গৰ্ভ—নাটকৰ যি ঠাইত ‘বীজ’ৰ বিশেষ অঙ্কুৰ প্ৰকাশিত হয়—(“যজ্ঞ সমুদ্ভেদঃ”) আৰু তাৰ হ্ৰাস-বৃদ্ধিৰ সঘন প্ৰচেষ্টা চলে, সেয়ে গৰ্ভ (ইয়াত নাটকীয় ফল গৰ্ভস্থ হয়)।

বিমৰ্শ—যি ঠাইত অঙ্কুৰিত বীজৰ মুখ্য ফলৰ উপায় বেছি স্পষ্ট হৈ উঠে, অথচ অভিলাষ আদিৰ দ্বাৰা বাধাপ্ৰাপ্ত হয় (“শাপাত্মাঃ সান্ত্বায়ন্ত”), তাকে বিমৰ্শ বোলে।

নিৰ্বহণ—‘মুখ’ আদি কৰি অন্ত্য কাহিনীভাগৰ সমাপ্ত কথাই নাটকৰ যি ঠাইত এক-মুখী হৈ (“একান্তমুপনীযন্তে”) নাটকীয় ফলপ্ৰাপ্তি দেখুৱায়, সেয়ে নিৰ্বহণ।

এই বিভাগবোৰ অতি সূক্ষ্ম। কোনো কোনো নাটত আংশিক ভাবেহে আছে, কোনো কোনো নাটত বহুতো ব্যতিক্ৰমো দেখা যায়। মাধৱদেৱৰ নাটসমূহত এই ব্যতিক্ৰম অবাধ। ‘সন্ধি’ নিৰাকৰণৰ চানেকি এটি তলত দিয়া হল :—

‘শ্ৰীৰাম বিজয়’ নাটত সীতাই শ্ৰীৰামচন্দ্ৰক স্বামীৰূপে লাভ কৰিবলৈ পূৰ্ব-জনমত কিদৰে ভগ্নতা কৰিছিল তাক তেওঁৰ সখীয়েক দুৰ্গবাকীৰ আগত প্ৰকাশ কৰে—এয়ে ‘আৰম্ভ’ বা ‘মুখ’।

প্ৰতি মুহূৰ্ত্তে স্বামীলাভৰ আশাত সীতাদেৱী আকুল-ব্যাকুল হৈ পৰিল আৰু “ৰামৰ চৰণ চিন্তি বয়নে হাত চৰাই অধোমুখ হুৱা বহল”—এয়ে ‘প্ৰযত্ন’ বা ‘প্ৰতিমুখ’।

ইপিনে অযোধ্যালৈ বিশ্বাসিত্ত ঋষি আহি দশৰথ ৰজাক জনালে, তেওঁৰ সিদ্ধান্তমত মাৰীচ আৰু সুবাহ নামৰ ৰাক্ষস দুটাক দমন কৰিবৰ বাবে ৰাম-লক্ষ্মণক পঠিয়াব লাগে। ঋষিৰ ইচ্ছা অহুসৰি দুয়ো ৰাজকুমাৰ গৈ বিশ্বকাৰীক দমন কৰিলে আৰু তাৰ বিনিময়ত ঋষিয়ে শ্ৰীৰামচন্দ্ৰক সীতা স্বয়ম্বৰলৈ যাবলৈ আজ্ঞা কৰিলে। যথা-সময়ত ৰাম গৈ মিথিলাত উপস্থিত হ’ল—এয়ে ‘প্ৰাপ্ত্যাশা’ বা ‘গৰ্ভ’।

স্বয়ম্বৰ সভাত শত-সহস্ৰ ৰাজকুমাৰ যেতিয়া হৰদহু ভঞ্জন কৰিবলৈ অসমৰ্থ হৈ পৰিল, তেতিয়া ঋষিৰ আদেশক্ৰমে ৰাম আগবাঢ়ি গ’ল। ধনুভঙ্গ কাৰ্য্যত ৰাম কৃতকাৰ্য্য হ’ল—এয়ে নিয়তাপ্তি বা বিমৰ্শ বা অবমৰ্শ।

ধনুভঙ্গৰ অন্তত সীতাদেৱীয়ে ৰামক পুষ্পমালা দি বৰণ কৰিলে; নব-দাম্পতি অযোধ্যালৈ গৈ সানন্দে মণিময় মন্দিৰত প্ৰৱেশ কৰিলে—এয়ে ফলাগম বা নিৰ্বহণ।

নায়ক-নায়িকা—যি চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্য বস্তুৰে বিস্তৃতি লাভ কৰে আৰু কাহিনী আগবাঢ়ি যায় সেয়ে পুৰুষ হলে নায়ক আৰু স্ত্ৰী হলে নায়িকা নাম পায়।

অসমীয়া নাটৰ প্ৰধান নায়ক শ্ৰীৰাম বা শ্ৰীকৃষ্ণ। অপ্ৰধানৰূপে অন্ত্য চৰিত্ৰও থাকে; কিন্তু সেইবিলাক ৰাম বা কৃষ্ণৰ সমকক্ষ নহয়। পৰিসমাপ্তিত নায়ক শ্ৰীৰাম বা শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয়-গৌৰৱ প্ৰদৰ্শন স্থনিচ্চিত্ত।

ব্যক্তি-নিৰপেক্ষতা (Impersonality)—বিষয়-বস্তুৰ পিনৰ পৰা লক্ষ্য কৰিলেই

বুজিব পাৰি যে অক্ষীয়া নাট ব্যক্তি-নিৰপেক্ষ অৰ্থাৎ ইয়াত লিখকৰ ব্যক্তিগত পৰিচয় বিশেষ একো পোৱা নেযায়। ওপৰত উল্লেখ কৰা নাটকীয় বিষয়-বিভাগৰ (‘প্ৰখ্যাত’ আৰু ‘মিঞ্জ’) ভিতৰতে এই বিষয়টো অল্পমানসিদ্ধৰূপে নিহিত হৈ আছে।

বস—অক্ষীয়া নাটত বস কেবা প্ৰকাৰৰ থাকিলেও ভক্তিবসৰ বাহিৰে অইন কোনোটো বসকে প্ৰাধান্য দিয়া নহয়। সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰমতে বস সাধাৰণতে নৰিখ—শূদ্ৰাৰ, কৰণ বীৰ, হান্স, অদ্ভুত, বোত্ৰ, বীভৎস, ভয়ানক আৰু শাস্ত। ইয়াৰ ভিতৰত ভক্তিবসৰ উল্লেখ নাই। ইয়াৰ কাৰণ বোধহয় এয়ে যে যি সময়ত সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰবোৰ ৰচনা কৰা হৈছিল, তেতিয়া ভক্তিযুলক সাহিত্যৰ প্ৰাচুৰ্য নাছিল। গতিকে, সি সমালোচকৰ দৃষ্টিলৈ নাছিল। কিন্তু অক্ষীয়া নাটৰ মূল লক্ষ্য যে ভক্তিবস সকাৰ তাত সন্দেহ নাই। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু বাছনিতো এই কথাটোলৈ লক্ষ্য ৰখা হয়; ইয়াৰ উপৰিও, নাটত শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰামৰ সঘন নাম-কীৰ্তন আৰু হৃদীৰ্ঘ গুণ-গৰিয়া বৰ্ণনাই এই কথাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰি আহিছে। “নিৰন্তৰে হৰিবোল হৰিবোল” এনেধৰণৰ উক্তি প্ৰতি নাটতে ঘনাই ঘনাই উল্লেখ কৰা থাকে। গীত, ভটিমা আদিত বিষয়বস্তু নামমাত্ৰ, নায়কৰ গুণ-গৰিয়াৰ প্ৰশংসাই অধিক। শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰামৰ প্ৰতি স্তুতি-নতি কৰি নাটৰ আৰম্ভণি কৰা হয়, আৰু সেইদৰে তাৰ সামৰণিও মৰা হয়। মুঠতে গোটেই নাটখনেই এটি ভক্তি-পৰিৱেশ-পূত পৰিৱাজ সম্পদৰূপে পৰিগণিত হয়।

লৌকিক পদ ঐকান্তিক অক্ষীয়া নাটত সাতবিধ বস আছে বুলি কোৱা হৈছে, যেনে—

- | | |
|-----------------|----------------|
| (১) গায়ন-বায়ন | (৫) ব্ৰজাবলী |
| (২) সূত্ৰনাট্য | (৬) মুখা |
| (৩) শ্লোক | (৭) কৃষ্ণ-নায় |
| (৪) গীত | |

“সপ্তবসে নাটক ৰচনা কৰয়
ভূনিয়োক সপ্তবিধ বসৰ অখয়।
গায়ন-বায়ন সত্তে সভা জয় কৰে,
সূত্ৰ-নাট্য গুণে ৰসিকৰ মন হৰে।
পণ্ডিতে বুজিবে শ্লোক কবিতা ৰচন,
গীত অৰ্থ বুজিবেক যিজন সভ্যগণ,
ব্ৰজাবলী ভাষাক বুজিবে শ্ৰাবী লোক,
ছো-মুখ দেখিবেক অজ্ঞ মূঢ় লোক।
ভক্ত বা অভক্ত তথাপিহো কৃষ্ণনায়
এই সপ্তবস নাটকৰ অঙ্গণয়।”

সদৃশ আৰু বিসদৃশ চৰিত্ৰ (Parallelism and contrast in characters)—

অসমীয়া নাটৰ চৰিত্ৰাংকন স্থম্পষ্ট কৰিবৰ বাবে প্ৰায়ে সদৃশ আৰু বিসদৃশ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হয়; এই কৌশলৰ দ্বাৰা প্ৰধান চৰিত্ৰটোৰ মূল্য বাঢ়ে। উদাহৰণ:—বামচৰণ ঠাকুৰৰ ‘কংসবধ’ নাটত প্ৰধান চৰিত্ৰ শ্ৰীকৃষ্ণ, সদৃশ চৰিত্ৰ অৰ্জুন, নন্দ আদি, বিসদৃশ চৰিত্ৰ কংস।

সূত্ৰধাৰ—সংস্কৃত নাটকত সূত্ৰধাৰ নামেৰে এটা চৰিত্ৰ আছে। তেওঁৰ অৱতাৰণা কেৱল নান্দীপাঠৰ বাবেহে। অসমীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ নাটৰ এটা বিশেষ সৃষ্টি। নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত সূত্ৰধাৰ নপৰে। তেওঁ চৰিত্ৰসমূহৰ পৰিচালক, নাটখনৰ পৰিচালক (সূত্ৰধাৰ—সূত্ৰং ধাৰয়তি যঃ); সংস্কৃত ‘সূত্ৰ’ শব্দৰ অৰ্থ ‘সূতা’। ‘পুতলা-নাচ’ উৎসৱত সূতাৰে পুতলা-বিলাকক সংযুক্ত কৰি নেপথ্যৰ পৰা এজনে তাহাঁতক পৰিচালনা কৰি থাকে—এই সূতা-ধৰোতাজনৰ পৰাই সূত্ৰধাৰ নামটো উৎপত্তি হোৱা বুলি বহুতো সমালোচকে মত প্ৰকাশ কৰে। কিন্তু পুতলা-নাচৰ প্ৰকৃত সূত্ৰধাৰ পৰিচালকজন অদৃশ্য হৈ থাকে; বাহিৰত বিজনে পুতলা নাচ পৰিচালনা কৰে তেওঁক ‘বায়ন’হে বোলা হয়; সূত্ৰধাৰ বোলা নহয়। গতিকে, পুতলা-নাচৰ সূতা-ধৰোতাজনৰ সৈতে অসমীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজনৰ কাৰ্য্যপদ্ধতিত মুঠেই মিল নাই; কিন্তু ‘বায়ন’ৰ লগত কিঞ্চিত মিল নোহোৱা নহয়। পুতলা-নাচত বায়নে বাস্তৱ নবজায়; সূত্ৰ ধৰি পদ আবৃত্তি কৰে; পুতলাবিলাকক প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান আৰু অন্যান্য কাৰ্য্যক্ৰমৰ নিৰ্দেশ দিয়ে। তেওঁ ৰাইজৰ সমুখত আৰু পুতলা-নাচৰ মঞ্চৰ সমুখত থাকি সকলো কাৰ্য্য পৰিচালনা কৰে। লগত থকা গায়ন-বায়ন দলটোকো তেওঁ সময়ে সময়ে বাস্তৱ বজাবলৈ আৰু গীত-পদৰ বাগিনী ধৰিবলৈ নিৰ্দেশ দি থাকে আৰু তেওঁৰ নিৰ্দেশ মতেই সকলো কাম হয়। গতিকে দেখা যায়, পুতলা-নাচৰ ‘বায়ন’জনৰ সৈতে অসমীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজনক বিজাই চাবলৈ কিছু সমল আছে।

অসমীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ—“নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ”,—গায়ন-বায়নে মিলি সৰু-খেমালি, বৰ-খেমালি আদি খেমালি শেষ কৰাৰ পাছত অৰ্থাৎ গায়ন-বায়নৰ ‘জোৰা’ উঠাৰ পাছত, সত্ৰাধিকাৰ উপস্থিত থাকিলে ‘গুৰুঘাত’ মাৰে গায়ন-বায়নেই। তাৰ পাছত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ হয়। গায়ন-বায়নেই সূত্ৰধাৰক নচুৱায়। নৃত্যৰ পিছত তেওঁ নান্দীপাঠ কৰে। গতিকে, “নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ” কথাৰাৰ অৰ্থ ইয়াত নাখাটে। ‘নান্দীপাঠ’ৰ পিছত তেওঁ ‘মাধৱ’ অৰ্থাৎ শ্ৰীকৃষ্ণৰ নাম স্মৰণ কৰে, আৰু সকলো কাৰ্য্যৰ আৰম্ভণিতে যে কৃষ্ণনাম মাহুলিক এই কথা এইমতে জনাই দিয়ে—

“মাধৱো মাধৱো ৰাচি মাধৱো মাধৱো হৃদি।

অৱন্তি সাধৱো নিত্যং সৰ্বকাৰ্য্যোষু মাধৱম্ ॥”

ইয়াৰ পিছতহে তেওঁ সামাজিকক সন্মোদন কৰি কয়—

“ভো ভো সামাজিকাঃ স্ময়ং শ্ৰুত্ব।”

সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰস্তাৱনাৰ পিছত নাট্য-বস্তুৰ সূচনা কৰি সূত্ৰধাৰ গুচি যায়। অসমীয়া নাটতো “ইতি সূত্ৰ নিষ্কান্তঃ” বুলি বচন এয়াৰ আছে। কিন্তু ইয়াত সূত্ৰধাৰ গুচি নেযায়। ওতে গায়ন-বায়নৰ দলৰ মাজলৈ গৈ নেতৃত্ব গ্ৰহণ কৰে। ইয়াৰ পিছত ভাৱবীয়াৰ প্ৰৱেশ-সূচক

গীত, পদ, শ্লোক আদি তেওঁ আবৃত্তি কৰে; আৱশ্যক হলে 'স্বাক্ষৰ'ৰ কামো সম্পাদন কৰে। হৃত্থধাৰৰ ইচ্ছিতভাৱে গোপীয়ে ধিলাপ কৰে, ক্ৰুদ্ধই নৃত্য কৰে, "নাগ-পত্নীৰ নয়নক নীৰ" ওলায়, প্ৰতি চৰিত্ৰ হৃত্থধাৰৰ হাতত পুতলা সদৃশ। এইখিনিতে সংস্কৃত নাটকৰ সৈতে অসমীয়া নাটৰ পাৰ্থক্য আৰু বৈশিষ্ট্য, পুতলা নাচৰ সৈতে সাদৃশ্য।

গ্ৰীচ নাটকৰ 'কোৰাচ'ক (chorus) কেন্দ্ৰ কৰি অভিনয় চলি থাকে; ইয়াত ভালেকেইজন মানুহ থাকে; গীতৰ লগে লগে নাচ হয়। ই অসমীয়া-নাচৰ গায়ন-বায়নৰ সৈতে প্ৰায় একে।

চলিত প্ৰথা মতে গাঁৱৰ অভিজ্ঞ হৃত্থধাৰী খেলে বাছি পঠিওৱা উপযুক্ত ব্যক্তিক হৃত্থধাৰী শিক্ষা দিব লাগে। প্ৰাচীন অসমত গীতা-ভাগৱত আদি ব্যাখ্যাৰূপে যিজন 'ভণিতাকাৰ' তেওঁ অসমীয়া নাটৰ হৃত্থধাৰ সদৃশ; সেইবাবেই হবলা তেওঁ "ওহে লোকাই" "সামাজিক লোক" আদি সম্বোধন পদেৰে 'নিবন্তৰে হৰি বোল' আদি বচনেৰে সামাজিক লোকৰ সমৰ্পন বিচাৰি ব্যাখ্যা কাৰ্য্য সম্পন্ন কৰে। দৃশ্যপটৰ উদ্দেশ্যেও হৃত্থধাৰে বৰ্ণনাৰ যোগেদি সাধন কৰে। অসমীয়া নাটৰ হৃত্থধাৰ সদৃশ চৰিত্ৰ অহঁন কোনো ঠাইৰ কোনো নাটকতে পোৱা নাযায়। বৈষ্ণৱ যুগৰ নাট্যাচাৰ্য্য সকলৰ ই এক অদ্বুতপূৰ্ব অভিনয় মনোহৰ সৃষ্টি।

ভাষা আৰু প্ৰকাশভঙ্গী—সংস্কৃত নাটবোৰত প্ৰায়েই সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত এই দুটা ভাষা থাকে; অৱশ্যে একমাত্ৰ সংস্কৃত অথবা একমাত্ৰ প্ৰাকৃতত ৰচনা কৰা নাটো নোহোৱা নহয়। মহাকবি কালিদাস, ভৰতমিতি আদি যশস্বী নাট্যকাৰসকলে সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত এই দুয়োটা ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ কৰি নাট ৰচনা কৰি থৈ গৈছে। একাধিক ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ থকা এই নাটবোৰত নান্দীশ্লোক আৰু ৰজা-মহাৰজা আদি প্ৰধান প্ৰধান চৰিত্ৰবোৰৰ ৰচনাত সংস্কৃত ভাষা আৰু ক্ৰী-চৰিত্ৰ, দাস, দাসী আদিৰ ৰচনাত প্ৰাকৃত ভাষা দিয়া হয়। সংস্কৃত নাটৰ অল্পকৰণতেই সম্ভৱ অসমীয়া নাটবোৰতো ভাষা-বৈচিত্ৰ্যৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে। অৱশ্যে, বৈচিত্ৰ্য মাথোন এটা বিষয়ত; সেয়ে হৈছে সকলো অসমীয়া নাটত দুটা ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ—সংস্কৃত আৰু ব্ৰজাবলী; সংস্কৃত কব, ব্ৰজাবলী বেছি।

ব্ৰজাবলী—(বহু ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ)—অসমীয়া ব্ৰজাবলী প্ৰাচীন অসমীয়া, আধুনিক অসমীয়া, চৰ্যাপদী ভাষা, হিন্দী, মৈথিলী আদি ভাষা-উপভাষাৰ সংমিশ্ৰণত সৃষ্টি হৈ উঠা এটা কৃত্ৰিম ভাষা। ড: হুত্থাৰ সেনে কৈছে, যথুবাৰ চৌপাশে 'ব্ৰজভাষা' বা 'ব্ৰজভাষা' নামেৰে এটা কথিত ভাষা আছে। ই পশ্চিমীয়া হিন্দীৰ আকৃতি-বিশেষ। কিন্তু ইয়াৰ সৈতে ব্ৰজাবলী এক নহলেও ইয়াৰ পৰা আভাস লৈ উতৰ হৈছে বুলি ভাবিবৰ থল আছে। চৈতন্যদেৱ আৰু তেওঁৰ ভক্তসকলে এই ভাষাত নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলন যুগত পোন প্ৰথমতে বাখা-কুক সহস্ৰীয় গীত ৰচনা কৰে; ব্ৰজ (ব্ৰজভাষা) বাখা-কুকৰ প্ৰসিদ্ধ বিহাৰকৃতি। এইবাবেই সম্ভৱ তেওঁলোকৰ বিকসে ৰচিত গীতসমূহৰ যি ভাষা ব্যৱহৃত হৈছে, তাৰ নাম 'ব্ৰজবুলি' দিয়া হৈছে (ব্ৰজ—ব্ৰজভাষা; বুলি—বচন, কথা; হিন্দী—বোলি)।

অসমীয়াত এই ‘ব্ৰজবুলি’ শব্দটোৱেই ‘ব্ৰজাবলী’ ৰূপে উচ্চাৰিত হৈ প্ৰয়োগ হৈ আহিছে। এই ভাষা সহজ, সবল আৰু স্ববল। অসমীয়া নাটৰ অইন এটা উদ্দেশ্য আছিল জনসাধাৰণৰ মাজত ধৰ্ম-প্ৰচাৰ। খুব সম্ভৱ সেইবাবেই শব্দৰদ্বয়ে এনে এটা সহজবোধ্য কৃত্ৰিম ভাষাকেই তেওঁৰ অসমীয়া নাটৰ ভাষাৰূপে গ্ৰহণ কৰিলে।

তাৰ উপৰিও ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত এই ভাষাত পদাবলী ৰচিত হব ধৰাত যাতে ভাৰতীয় মাজেই ইয়াক বুজিব পাৰে সেই উদ্দেশ্যেও এক সৰ্ব-ভাৰতীয় কলা-কৃষ্টি সংযোগ সূত্ৰৰ ভিত্তিত এই ভাষা প্ৰচাৰৰ মাধ্যম-ৰূপে গৃহীত হব পাৰে।

অসমীয়া শব্দাবলী প্ৰায় হসন্ত উচ্চাৰণ-যুক্ত, কিন্তু ব্ৰজাবলী শব্দাবলী প্ৰায় স্বৰাস্ত উচ্চাৰণ-যুক্ত; সেইবাবে ইয়াত স্বাভাৱিকতে এটি সাক্ষীতিক মাধুৰ্য্য গুণ নিহিত হৈছে। অসমীয়া নাটবোৰ সাক্ষীত-প্ৰধান কৰা বাবেও মহাপুৰুষে এই বীতিৰ প্ৰয়োগ হয়তো কৰিব পাৰে।

ব্ৰজাবলী শব্দ গঠনৰ কেইটামান লক্ষণ—অতীত কালৰ অৰ্থত অসমীয়া ‘ইল’ বা ‘ইলে’ৰ ঠাইত ‘অল’, যেনে—“কালিন্দী হৃদক সমীপ পাৱল” (পালে), “ককণা উপজল” (উপজিল)।

ভবিষ্যৎ কালৰ অৰ্থত ‘ইব’ বা ‘ইম’ৰ ঠাইত ‘অব’, যেনে—“সেৱাক মহিমা কি কহব” (ক’ম); “ৰাজাসবক এইক্ষণে খেদাবৰ (খেদাব)।

মধ্যম পুৰুষৰ ক্ৰিয়াৰ অন্তত ‘হ’ আগম, যেনে—“দেখহ শুনহ” (দেখা শুনা)।

ষষ্ঠী বিভক্তিৰ চিন ‘ৰ’ৰ ঠাইত ‘ক’, যেনে—“ওহি কানাইক (কানাইৰ) কথা কত কহব”, “ভকতি (ভকতিৰ) মহিমা।”

উচ্চাৰণ সবল আৰু মধুৰ কৰিবলৈ যুক্ত ব্যঞ্জন ধ্বনিৰ মাজত একোটি স্বৰধ্বনিৰ সংযোগ কৰা হয়, যেনে—দৰশন (দৰ্শন), পৰভাত (প্ৰভাত), কৰম (কৰ্ম), ধৰম (ধৰ্ম)। ভাষা-বিজ্ঞান শাস্ত্ৰত ইয়াকে বোলে স্বৰভক্তি বা বিপ্ৰকৰ্ষ (Anapxyxis)

অতীত-কাল বুজাবলৈ কেতিয়াবা ক্ৰিয়াৰ অন্তত, কেতিয়াবা সূকীয়াকৈ ‘খিক’ সংযোগ কৰা হয়, যেনে—নৃত্য কৰিয়ে খিক (নৃত্য কৰি আছিল), হামাত কোন প্ৰয়োজন খিক (মোৰ লগত কি প্ৰয়োজন আছিল)। ই মৈথিলী ভাষাৰ প্ৰভাৱ।

অসমাপিকা ক্ৰিয়াৰ অৰ্থ বুজাবলৈ এ, ইয়ে, ইয়া, কহ, কয়, তে আদিৰ সঘন প্ৰয়োগ দেখা যায়; যেনে—

“লৱহু আসে আসে গোবিন্দ নাচে।

কব ভবিলে গোপী লৱহু আছে।

লৱহু খান্না খান্না নাচে কানাই।

আনন্দে গোপিনি ডালি বজাই।” (‘চোৰখবা’)

“ভটা খেড়ি খেলাইতে . . .।” (‘চোৰখবা’)

“গোৱালিসবক ঠেকনা দিবে খেজাই কঁহু (কহো)।” (‘চোৰখবা’)

“ঐক্য গোপিসবক মথ্যে নৃত্য কল্প” (‘চোবখৰা’)

ব্ৰজাবলীত চৰ্যাপদৰ প্ৰভাৱো প্ৰচুৰ। প্ৰাগ্-বৈষ্ণৱ, বৈষ্ণৱ আৰু অনাবৈষ্ণৱ লিখক সকলৰ দ্বাৰা পৰিপুষ্ট প্ৰাচীন অসমীয়া সাহিত্যৰ ভাষাক চুটা ভাগত ভগাব পাৰি—অসমীয়া আৰু ব্ৰজাবলী। ব্ৰজাবলী বৰগীত আৰু অসমীয়া নাটতে সীমিত। অসমীয়া আৰু ব্ৰজাবলী দুয়ো শ্ৰেণীৰ ভাষাতে চৰ্যাপদৰ শব্দমালা আৰু বৈয়াকৰণিক বৈশিষ্ট্য কিছুমান হুবহু পোৱা যায়, চৰ্যাপদৰ সৈতে ব্ৰজাবলীৰ সম্বন্ধ বেছি ওচৰ, যেনে—

৬ষ্ঠী বিভক্তিৰ চিন ‘ক’—তুহু বায়ক চৰিত্ৰ কিছু জানয়ে নাহি (‘ঐৰামবিজয়’)

৭মী বিভক্তিৰ চিন এ, হি—অৰহি অৰহি সব কিৰত চকোৱা (মাধৱদেৱৰ ‘বৰগীত’), মেৰি ঘৰে (‘কালীয় দমন’)

এচন পৰম সন্তাপে (‘কালীয় দমন’ , এচন—অইসন চৰ্যাপদ)

কাহেক গোবস পান কবাৱৰ (‘কালীয় দমন’ , কাহি—চৰ্যাপদ)

আজু মেৰি কৃষ্ণ বাপ (‘কালীয় দমন’ , বাপ—চৰ্যাপদ)

বানি অমিয়া বস (‘কল্পীগীতৰ নাট’ ; অমিয়া, অমিয়া—চৰ্যাপদ)

পেধু পেধু দোহো বাকস (‘ঐৰামবিজয়’ ; পেধু—চৰ্যাপদ)^১

হিন্দী প্ৰভাৱ—হিন্দী শব্দৰ সৈতে অসমীয়া নাটৰ শব্দ কিছুমানৰ সাদৃশ্যলৈ চাই ভঃ দশৰথ ওকা নামৰ গৱেষক এজনে হিন্দী নাটকত প্ৰথম গদ্য প্ৰয়োগ সম্বন্ধে আলোচনা কৰিবলৈ গৈ শব্দৰেখাৰ নাটতেই ইয়াৰ প্ৰথম নিদৰ্শন পোৱা যায় বুলি কব খোজে। তেওঁৰ মতে শব্দৰী নাটত মৈথিলী আৰু অস্তান্ত ভাষা-উপভাষাৰ শব্দপ্ৰয়োগ নিচেই কম, কিন্তু হিন্দীৰ বেছি।^২

ভঃ ওকাৰ বচনাই নাট্যকাৰ ঐশ্বৰদেৱক অনা-অসমীয়া বুলিয়েই প্ৰতিপন্ন কৰিব খোজে। এই অপচেষ্টাৰ বাহুল্য আলোচনা নকৰি আমি সগোৱে কব খোজো যে অসমীয়া নাটসমূহে অসমৰ বাহিৰতো পণ্ডিত-মণ্ডলীৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ নকৰি থকা নাই।

প্ৰাকৃত প্ৰভাৱ—বৰ্গৰ সম-উচ্চাৰণ-যুক্ত একাধিক বৰ্ণৰ ঠাইত মাধোন এটা, কেবাটাও উষ্মবৰ্ণৰ ঠাইতো এটাৰ প্ৰয়োগে প্ৰাকৃত প্ৰভাৱৰ ইঙ্গিত দিয়ে, যেনে ট, ত, ঠ, থ ; ভ, দ ; ণ, ন ; শ ব স, ই ঙ্গ ; উ, উ ; বহু ঠাইত এনেবোৰ বৰ্ণ-বিন্যাসৰ বিসংগতি দেখা যায়। [‘অসমীয়া নাট’ সম্পাদক বিৰিঞ্চি বৰুৱা ; ‘ব্ৰজাবলী’ সম্পাদক—কালিৰাম মেধি। বৰ্তমান এই দুখনতে অসমীয়া নাট প্ৰকাশিত হৈছে। দুয়োখনৰে বৰ্ণ-বিন্যাস ঠায়ে ঠায়ে অমিল]।

অস্তান্ত লক্ষণ—সংস্কৃত শ্লোক, গীত, ভটিয়া—ঠায়ে ঠায়ে চুট-চাৰিটা সংস্কৃত শ্লোক আছে যদিও ব্ৰজাবলী গদ্যত লগে লগেই তাৰ ভাঙনি দিয়া হয়, গীত, ভটিয়া আদিও ব্ৰজাবলীতে বচনা কৰা হয়।

১। [ভটিয়া : ‘চৰ্যাপদ আৰু অসমীয়া ভাষা’—অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা ১৮৭৭ নং ৩৪ নং—ভূ উপেন্দ্ৰনাথ দোবৰী।]

২। [ভঃ হিন্দী ‘আলোচনা’ ১৯৫৭ খৃষ্টাব্দ—“হিন্দী নাটকৰ প্ৰথম গদ্য প্ৰয়োগ”—ভঃ দশৰথ ওকা ; আৰু ‘হিন্দী নাট্যকাৰ ৰূপে ঐশ্বৰদেৱ’—কিৰণেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ‘কল্প অসমীয়া’, ৩ অক্টোবৰ, ১৯৫৯।]

উদাহৰণ—

শ্লোক—“কৃষ্ণ কপ-লাবণ্য-স্বৰ্ণেন বিমোহিতা।

দৰ্শো তচ্চৰণাস্তোজং ভজনীয়ং সত্যং সত্যী॥”

কথাসূত্ৰ—

“সে ৰাজকুমাৰি ককমিনি কৃষ্ণক কপলাবন্ত স্নিগ্ধ মোহিত হয়। যৈছে কৃষ্ণক চৰণ চিন্তিএ বহল, আহে লোক, তাহে দেখহ স্ননহ, নিবন্তৰে হৰিবোল।”

গীত—

(“ৰাগ ধনত্ৰী” একতালা)

“প্ৰিয়াকেৰি কাহিনি স্নিগ্ধ মুৰাৰি
বিবৰে মহন্ত চিত আকুল কিঞ্চিত
মানস মদন বিগাৰি ॥ ৬৭ ॥”

পদ—

“জগত নিবাস আস ঘন ফোকাৰে
চিন্তিতে ককমিনি নাৰি।
কমন উপায় পাই পুত্ৰ পৰসন
দৰসন ৰাজকুমাৰি ॥
শুনিতো কামিনি জামিনি জাই
নয়নে নিন্দ নাহি আই।
দিবস বয়নি হৰি বহসি থিয়াই
কৃষ্ণ কিঙ্কৰ বস গাই ॥” (‘কল্পিতবৰণ’)

ভটিমা—

“জয় জয় বধুকুল কমল প্ৰকাশক
দাসক নাসক ভিত্তি।
জয় জয় নিজ জন ‘জাতন পাতন
পাতন পাতক ভিত্তি ॥
হৰক সৰাসন নাসন শাসন
নৃপগণ বাণ সন্ধান।
ছেদল ভেদল খেদল দাপে
তাপে পলায়ত প্ৰাণে ॥
তুণ্ডবৰ বায়ক বায়ক কাৰক
কয়লি দৰ্প উপাত্ত।

ভব-ভঙ্গ-ভঙ্গন

বন্ধন সম্বন্ধ

জিৱন জ্ঞানকি কান্ত ।”

(‘শ্ৰীৰাম বিজয়’)

ওপৰত দিয়া উল্লেখবোৰৰ পৰা বুজা যায় যে সংস্কৃত শ্লোকখিলাকৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু শব্দ সৰল, ভাষা সহজ। সেইদৰে ব্ৰজাবলী গদ্যৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু শব্দ সৰল, কিন্তু ব্ৰজাবলী গদ্যৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু ভাষা তেনে নহয়, ই অহুগ্ৰাস, উপমা, যমক, কপক আদি শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰেৰে ভাবাক্ৰান্ত। তথাপি সাধাৰণ ভাৱাৰ্থটো সহজতে বুজিব পৰা যায় ; পুৰণি উপাখ্যান-সংযুত শব্দ-সম্ভাৰ সকলোৰে পক্ষে সহজবোধ্য নহয়। তাৰ বাবে পাণ্ডিত্য আৰু শাস্ত্ৰ-বোধ আবশ্যক।

এনে শব্দ-সম্ভাৰ সংস্কৃত-গদ্যোপ-গতিকৈ, ইয়াৰ তাৎপৰ্য্য ভালদৰে উপলব্ধি কৰিবলৈ হলে সংস্কৃত ভাষা আৰু সাহিত্যৰ জ্ঞানো লাগে। যেহেতু অক্ষীয়া নাটৰ মূল চৰিত্ৰ ৰাম বা কৃষ্ণ, সেই দেখি সুবিধা পালেই নাট্যকাৰে তেওঁলোকৰ কপ-নাৰণ্য আৰু গুণ-পৰিমাৰ বৰ্ণনাৰে নাটৰ বিপুল অংশ ওপচাই পেলায়, যেনে—

“স্বন স্বন ককমিনি মাই।

চৰি গুণ কহন নজাই।

মুখ ইন্দু কোটি পৰকাস।

দশন মোতিম মন্দ ধাম।

নয়ন পঙ্কজ নৱ পাতা।

কৰতল উৎপল বাতী।

মদনক ধনু ক্ৰব উজ।

হৃদয় জুগ বলিত হৃদয়।” ইত্যাদি

(‘কল্লিনী হৰণ’)

অক্ষীয়া নাটৰ ভটিমাৰ ঠায়ে ঠায়ে কবি ভাৰ্গৱতাণ্ড থাকে, মুক্তি-মঞ্চল ভটিমাত সাধাৰণতে ই বিশেষ ভাৱে থাকে ; যেনে—

“শ্ৰীকৃষ্ণদেৱ নৃপতি প্ৰধান।

ৰামক বিজয় জো কৰাঅলি নাট

মিলহ ভাহেক বৈকুণ্ঠক বাট।

কৃষ্ণক কিছৰ শব্দৰ বোল।

কব নৱ অৱ সব হৰি চৰি বোল।”

(‘শ্ৰীৰাম বিজয়’)

ব্ৰজাবলীত বচিত গীত, ভটিমা আদিত পয়াৰ আৰু চলচ্চিত্ৰ চমুই অধিক, বাগ নানাধি, যেনে—সিদ্ধুবা, কানান্ধা, আশোৱাবী, গোবী, কেঁ, ৰেলোৱাব, হুহাই, ভাটিচালি, কল্যাণ আদি। পদ্যাবলী মিলিতান্ত।

সংস্কৃত শ্লোকবিলাকত অহুৰ্গুণ ছন্দ বেছি, ঠায়ে ঠায়ে ভূজকপ্ৰয়াত আৰু শাদু'ল-বিকীড়িত ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। শব্দবন্দেৰৰ ব্ৰজাবলীত অনা-অসমীয়া শব্দ বহুতো। কিন্তু মাধৱদেৱ আৰু পৰৱৰ্তী অন্যান্য দুই-চাৰিজন নাট্যকাৰৰ ব্ৰজাবলীত অসমীয়া শব্দইহে সংখ্যাধিক্য লাভ কৰা দেখা যায়।

সংস্কৃত নাটৰ সৈতে অসমীয়া নাটৰ সাদৃশ্য আৰু বৈসাদৃশ্য

(১) একাক বিশিষ্টতা—সংস্কৃতত নানাবিধ নাটৰ ভিতৰত এবিধ একাক নাট আছে। অসমীয়া নাটো একাক।

(২) নান্দী—সংস্কৃত নাটৰ দৰে অসমীয়া নাটত নান্দী শ্লোক থাকে।

(৩) প্ৰস্তাবনা—সংস্কৃত নাটত থকাৰ দৰে অসমীয়া নাটতো প্ৰস্তাবনা দিয়া হয়।

(৪) ভৰত বাক্য, মুক্তি-মঞ্জল ভটিয়া—সংস্কৃত নাটৰ 'ভৰত বাক্য'ই অসমীয়া নাটৰ 'মুক্তি-মঞ্জল' ভটিয়া।

(৫) একাধিক ভাষা—সংস্কৃত নাটত সংস্কৃত ভাষাৰ উপৰিও প্ৰাকৃত, অপভ্ৰংশ আদি ভাষাৰ প্ৰয়োগ কৰা হয়। অসমীয়া নাটতো সংস্কৃত আৰু ব্ৰজাবলীৰ প্ৰয়োগ অপৰিহাৰ্য।

(৬) একাধিক ৰচনা-ভঙ্গী—গম্ভৰ লগত ছন্দবদ্ধ ৰচনা অথবা শ্লোকৰ সংমিশ্ৰণ সংস্কৃত নাটত প্ৰায়েই থাকে। অসমীয়া নাটৰ ৰচনা-ভঙ্গীও তদুপ। গম্ভৰ লগতে ছন্দবদ্ধ গীত, পদ, সংস্কৃত শ্লোক আদিৰ প্ৰয়োগ থাকে।

(৭) সূত্ৰধাৰ, নট-নটী, সঙ্গী—মূল কাহিনী-গত চৰিত্ৰৰ উপৰিও সূত্ৰধাৰ, নট-নটী, সঙ্গী আদি কেইটামান উপকৰা চৰিত্ৰ সংস্কৃত নাটত থকাৰ দৰে অসমীয়া নাটতো থাকে।

(৮) আকাশ ভাষিত—(স্বগতঃ উক্তি) সংস্কৃত নাটত ঠায়ে ঠায়ে 'আকাশ ভাষিত' থাকে। অসমীয়া নাটৰ প্ৰস্তাবনাত ইয়াৰ প্ৰয়োগ প্ৰায় সকলো নাটতেই দেখা যায়। প্ৰধান নাট্য কাহিনীৰ মাজে মাজেও স্থান-বিশেষে ইয়াৰ প্ৰয়োগ থাকে।

(৯) ৰস—বিবিধ ৰসৰ সমাবেশত সংস্কৃত নাটৰ সমাপ্তি ঘটে। অসমীয়া নাটতো ভক্তি ৰস প্ৰধান ভাবে থাকিলেও অন্যান্য ৰসৰ সমাবেশ নোহোৱা নহয়।

(১০) বিদূষক—কোনো কোনো সংস্কৃত নাটত বিদূষক নামৰ চৰিত্ৰ বিশেষ হাস্তৰস সৃষ্টিৰ বাবে দিয়া হয়। অসমীয়া নাটত অৱশ্যে এই নামৰ কোনো চৰিত্ৰ নাথাকে। কিন্তু ভাওনা কৰোঁতে 'বহুৱা' নামৰ চৰিত্ৰ এটা প্ৰায়েই অৱতাৰণা কৰা হয়। ই নাট্য-কাহিনী বহিৰ্ভূত এক নিৰ্বাক চৰিত্ৰ মাথোন।

(বিশদ আলোচনাৰ বাবে আগৰ অধ্যায়ত দিয়া অসমীয়া নাটৰ 'অক-বিতাগ' ব্ৰটব্য)।

তৃতীয় পট অকীয়া নাটৰ অগ্ৰগণ্য আচাৰ্য্যগণ

শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ—মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ কেৱল ধৰ্মপ্ৰচাৰকেই নহয়, তেওঁ আছিল কৰ্মনিষ্ঠ সাধক, সংস্কাৰক, সাহিত্যিক। কীৰ্তন, ভাগৱত, গীতাৱলী আদিত হাজাৰ হাজাৰ পদ ৰচনা কৰাৰ উপৰিও তেওঁ কেবাখন নাটো ৰচনা কৰি থৈ গৈছে। ভাৰতৰ অন্যান্য ধৰ্মগুৰুসকলেও গীত, পদ আদিৰ যোগেদি ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰাৰ উদাহৰণ নোহোৱা নহয়। কিন্তু নাট্য-সাহিত্যৰ যোগেদি ধৰ্মপ্ৰচাৰ ভাৰতবৰ্ষৰ ভিতৰত অসমতহেই পথ-প্ৰদৰ্শক। লৌকিক অথবা জন-সাহিত্যত নাট্যাভূকপ ৰচনা অসমত সুদূৰ অতীতৰ পৰাই আছে; কিন্তু পূৰ্ণাঙ্গ নাট শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ হাতেহেই পোন প্ৰথম ৰচিত হয়। তেওঁ ৰচনা কৰা নাট এই কেটখন—

- (১) চিহ্নযাত্ৰা (ছিন্নযাত্ৰা) (১৪৬৮ খৃষ্টাব্দ ?)
- (২) কালীদমন (কালীয়া দমন) (১৪২০ „ ?)
- (৩) পদ্মী প্ৰসাদ (১৪২৬ „ ?)
- (৪) কেলি গোপাল (বা ৰাসকীড়া)
- (৫) কল্পিত হৰণ
- (৬) পাবিজাত হৰণ
- (৭) শ্ৰীৰাম বিজয় (১৪৬৮ খৃঃ)

চিহ্নযাত্ৰা (ছিন্নযাত্ৰা) (১৪৬৮)—চৰিতকাৰ-সকলৰ পৰা জনা যায়, এইখনেই মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম নাট। কিন্তু তেওঁলোকে লিখি থৈ যোৱা বৰ্ণনাৰ বাচিৰে এই নাটখনৰ বিষয়ে জানিবলৈ অইন কোনো উপায় নাই। হাতে-লিখা অৱস্থাতো নাটখন আজি হুপ্তাপ্য হোৱাত তেওঁলোকৰ বৰ্ণনা অবিহনে ইয়াৰ পাতনি তৰিবলৈকে ঠাই একনি নোহোৱা হৈছে। নাটখনত খেমালিৰ ঘোৰা, শ্লোক, পুত্ৰ, ভটিমা আৰু গীত আছিল বুলি তেওঁলোকে শব্দত হুঁ দি ওলাই গৈছে, হুঁসুতি বজাই ঘোষণা কৰি থৈ গৈছে—

“বৈকুণ্ঠ নগৰ পটতে লেখিলা

অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ

খেমালিৰ ঘোৰা প্ৰথমে লেখিলা

ষিঙীয়ে শ্লোক ৰচিলা

পুত্ৰ ভটিমাক গীতক কৰিলা

চিহ্নসৰে থিতাপিলা।”

(‘শঙ্কৰ চৰিত’ বাসচৰণ ঠাকুৰ)

(নাটখনৰ অভিনয় সম্বন্ধীয় কথাৰ বাবে ‘অকীয়া নাট জাওনা’ প্ৰসঙ্গ হুঁচৰা)

কালীদমন (বা কালীমদমন) যাত্ৰা ধুঃ ১৪৯০ ?—‘চিহ্ন-যাত্ৰা’ৰ পাছত ‘কালীদমন’ যাত্ৰা নাট বচনা কৰা হয়। শ্ৰীকৃষ্ণই কালী নাগক দমন কৰা ভাগৱতৰ বিখ্যাত কাহিনীক ভিত্তি কৰি এই নাট বচনা কৰা হৈছে। কাহিনীৰ বিভিন্ন অংশ—

(১) কালী ব্ৰহ্মৰ বিষ পানী খাই গোপসকলৰ মৃত্যু আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাহাত্ম্যৰ যোগেদি তেওঁলোকৰ পুনৰ্জীৱন লাভ।

(২) কালীনাগৰ দ্বাৰা শ্ৰীকৃষ্ণ দংশন আৰু তেওঁৰ অচেতন অৱস্থা, গোপীগণ, নন্দ-যশোদা আদিৰ বিননি।

(৩) শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৈতন্ত লাভ, কালী নাগৰ ফণাৰ ওপৰত তেওঁৰ নৃত্য-লীলা, শ্ৰীকৃষ্ণৰ বনাস্থি-পান।

আগতে কোৱা হৈছে যে অসমীয়া নাট ভক্তি-ৰস প্ৰধান। এইখন নাটতো মুখ্য ৰস ভক্তি, গোপ ৰস ‘কৰণ’ আৰু ‘ভয়ানক’। গোপসৱৰ মৃত্যুত শ্ৰীকৃষ্ণৰ বেজাৰ, শ্ৰীকৃষ্ণৰ অচেতন অৱস্থাত গোপীসৱ আৰু নন্দ-যশোদাৰ বিলাপ-বিননিত কৰণ ৰস ফুটি উঠিছে।

গোপীসৱৰ বিলাপ :—

ধ্ৰুং— “দেখোৰে দেখো বন্ধু মাধৱহে
তুহু বিনে জিৱন নৰহে।

তেৰি— সোকানল সৰিৰ বিকল
বন্ধু বিৰহে হৃদয় দহেৰে ॥

পদ— গৃহ মোহহেৰি সব তেজিআ তেৰি
চৰণে সৰণ কৈলো
কয়োসব নাস তুহু তেজি জাস
অব অনাখিনি ভৈলো বে ॥” ইত্যাদি

কালী নাগৰ ফণাৰ ওপৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ নৃত্যকেলি, বনাস্থিপান দৃশ্যত ‘ভয়ানক’ ৰসৰ উৎস স্ফুটি হৈছে।

ধ্ৰুং— “কাল কাল নাচে চৰণ চলাই
কৰতু কৌতুক কেসৱ
অকণ চৰণ চলায় বে।
ধেৱমুনি সিবৈ সিৰিখ বৰিখে
হৰিখে হৰিগুণ গায়বে।
কাল কালিক মাথে চৰি ভড়ি
পিড়ি ক্ৰিড়ি কাল নাচেবে।
মুদক দিবি দিবি নাদ হুহুভি
সিহু সব ৰায় কাচেবে।” ইত্যাদি

কালিৰাম মেধিৰ মতে নাটখন সম্ভব ১৫১৮ খৃষ্টাব্দত বৰদোৱাত ৰচিত হৈছিল।^১

শ্ৰীৰাম ৰায় (অগতানন্দই) ইয়াত প্ৰেৰণা যোগাইছিল—

“শ্ৰীৰামৰায় হৰি বিনে নায়ী জাহেৰি জয় যিহান।

ভকতিক সকতি জাহেৰি যিলন পৰম কৈশৰ গিহান।

পায়ণ দণ্ডন মণ্ডন ভকতক হৰিবস বসিক সুজান।

কালি দমন কৰাৱত নাটক কৃষ্ণ-কিষ্ণৰ ওহি ভান।”

[‘মুক্তিমঙ্গল ভটিনা’]

‘কথা শুক চৰিত’ পুথিয়েও কয় ‘ৰাম আতাৰ’ ইজাত এই নাটৰ ৰচনা হয়। কিন্তু ৰচনাৰ স্থান-কাল আদিৰ কোনো উল্লেখ নাই।

বঙ্গদেশৰ নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত পোৱা যায় প্ৰাক্-চৈতন্য যুগ বা চৈতন্য যুগৰ ভিতৰতো বঙ্গ ভাষাত কোনো পূৰ্ণাঙ্গ নাট ৰচনা হোৱা নাই। বঙ্গ ভাষাত ‘কালীয়া দমন ৰাজা’ নামৰ প্ৰথম নাট ৰচনা হয় অষ্টাদশ শতাব্দীৰ শেষ ভাগত। ৰচক বীৰভূমি জিলা নিবাসী পৰমানন্দ অধিকাৰী। অথচ, শ্ৰীচৈতন্যদেৱৰ আবিৰ্ভাবৰ কালৰ পৰা অথবা তাৰো আগৰ জয়দেৱৰ ‘গীত-গোবিন্দ’ৰ দিনৰপৰা ১৮৪০ চন পৰ্য্যন্ত প্ৰায় তিনিশ পঞ্চাশ বছৰ কাল ‘কালীয়া দমন ৰাজা’ যুগ বুলি কোৱা হয়।

আমি ভাবো, শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ-ৰচিত ‘কালীয়া দমন ৰাজা’ৰ বহুল আৰু ব্যাপক প্ৰচাৰৰ যোগেদি বঙ্গদেশতো এই নাটৰ নামেৰেই এটা যুগ সৃষ্টি হ’ব পাৰে।^২

এই নাটখনৰ ৰচনা কাল ১৪২০ খৃষ্টাব্দৰ পাছলৈ যাব নোৱাৰে।

ইয়াৰ কাহিনী ভাগৱত, হৰিবংশ, বিষ্ণু পুৰাণ আৰু ব্ৰহ্মবৈবৰ্ত্ত পুৰাণ আদিত আছে।

ভাগৱতৰ কাহিনী—(১০ম স্কন্ধৰ ১৫শ অধ্যায়ৰ পৰা ১৯শ অধ্যায় পৰ্য্যন্ত)—শিঙী কুকুৰই এদিন গ্ৰীষ্মকালত গোপসকলৰ সৈতে কালীয়া দমনৰ পাৰত উপস্থিত। লগত এজাক গ’ক। গ’ক আৰু গ’বখীয়াই পিয়াহত সেই দমনৰ পানী খালে আৰু খোৱাৰ লগে লগে অচেতন হৈ পৰি গ’ল। শিঙী কুকুৰই অমৃত দৃষ্টিৰে চাই তেওঁলোক আটাইকে জীৱালে। তেওঁ কয়ম গছত উঠিল আৰু দমনৰ পানীলৈ জাপ মাৰি পৰিল। বিষৰ কালীনাগে তেওঁক বেৰাই ধৰিলে; কিন্তু কুকুৰই কালীনাগৰ সহস্ৰ ফণাৰ ওপৰত উঠি এনেভাবে নৰ্ত্তন কৰিব ধৰিলে যে সি মৃতপ্ৰায় হ’ল। তেতিয়া নাগপত্নীসকলৰ ভক্তি-মতিত তেওঁ সন্তুষ্ট হৈ কালিনাগক সপৰিয়ালে বৰণক বীপলৈ বাৰলৈ আহেশ দিলে আৰু ততালিকে সেই আহেশ পালন কৰা হ’ল।

এইখিনি কাহিনী ভাগৱতৰ ১৫-১৯শ অধ্যায়ৰ ভিতৰত আছে। ১৮শ অধ্যায়ত গ্ৰীষ্মকালত কুকুৰ আৰু বলৰামৰ বনবিহাৰৰ কথা দিয়া আছে। ১৯শ অধ্যায়ত শিঙীকৰ দাবানল (বনবহি) পান আৰু সোহুল বৰণ কাহিনী পোৱা যায়।

হৰিবংশৰ কাহিনী—(প্ৰথম ছোৱা ভাগৱতৰ সৈতে প্ৰায় মিলে) কেৱল ইয়াত

১। [৪৫ ‘অজাৱনী’ পত্ৰিকা—কালিৰাম মেধি]

২। [৪৫ আৰ্য্যৰ একত ‘কালীয়া দমন ৰাজা’—‘অন্য নাৱিত্য সভা পত্ৰিকা’ ২য় সংখ্যা ১৮৮৩ পৰা]

নাগ-পত্নীসকলৰ জুতি-মিনতিবোৰ নাই। কালীনাগে নিজে কৃষ্ণৰ ওচৰত বক্ততা স্বীকাৰ কৰি ভাবী কৰ্ত্তব্যৰ বাবে তেওঁৰ আদেশ বিচাৰিলে আৰু সেই মতেই কালীনাগ সপৰিয়ালে সাগৰলৈ গুচি গ'ল।

বিষ্ণুপুৰাণৰ কাহিনী—শ্ৰীকৃষ্ণই এদিন হৃদয় পাবত গোপসকলক লগত লৈ গ'ক চবাইছে। তেতিয়া তেওঁ দেখিলে যে হৃদয় কেউপিনে থকা গছ-গছনিবোৰ আধা পোৰা, চবাই-চিৰিকতি ওপৰেদি উৰি গ'লে পানীত পৰি মৰি যায়। ইয়াকে দেখি কৃষ্ণই অহুমান কৰিলে তাত নিশ্চয় বিষাক্ত সাপ থাকিব পাৰে। তেওঁ পানীত জাপ মাৰি পৰিল। অসংখ্য সাপে তেওঁক আক্ৰমণ কৰিলে। শেষত তেওঁৰ পদাঘাতত কালীনাগৰ প্ৰাণ-বায়ু উৰি গ'ল।

বিষ্ণুপুৰাণৰ কাহিনীৰ প্ৰথম ছোৱা ভাগৱতৰ সৈতে অলপ অমিল; বাকী ছোৱা প্ৰায় একে।

ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত্ত পুৰাণৰ কাহিনী—ভাগৱতৰ সৈতে প্ৰায় একে।

ওপৰৰ কাহিনীসমূহৰপৰা বুজা যায় যে এই নাটখনৰ মূল বিষয়-বস্তু কালিনাগৰ দমন; কালিনাগ ৰমণক ধীপলৈ যোৱাতে নাটখনৰ পৰিসমাপ্তি হোৱা উচিত আছিল। কিন্তু 'বনবহি-পান' উপ-কাহিনী ভাগ সংযোগ কৰাৰ উদ্দেশ্য কি? নাটকীয় পৰিস্থিতিৰ পিনৰ পৰা লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায়, এই উপকথা কাহিনী ভাগে নাটকীয় পৰিসমাপ্তিৰ চমৎকাৰিত্বত ব্যাঘাত ঘটালে; মূল বিষয়-বস্তু অন্ত পৰাৰ পাছতো গোণ কাহিনী যোগ দিয়া হ'ল। কিন্তু অইন পিনে চালে এই সংযোগৰ যুক্তি নোহোৱা নহয়। অসীয়া নাটৰ অন্ততম উদ্দেশ্য বিষ্ণুৰ মহিমা প্ৰচাৰ, নানা ভাৱে, নানা ৰূপে। সেয়েহে এই বিষয়ত গুৰুত্ব দি নাট্যকাৰ এটা কাহিনী অন্ত পৰাৰ পাছতো অইন এটা উপ-কাহিনী সংযোগ কৰি। এই নাটত শ্ৰীকৃষ্ণৰ অলৌকিক শক্তি প্ৰধানকৈ দেখুওৱা হৈছে তিনটা বিষয়ত—মৃত গোপবালকসকলৰ পুনৰ্জীৱন, কালীনাগ দমন, বনায়িপান।

বৈষ্ণৱ ধৰ্ম আৰু দান্ত-ভক্তিৰ সূচনা—নাগ পূজা বা মনসাদেবীৰ পূজা অসমত কিমান দিনৰপৰা প্ৰচলিত আছিল কব নোৱাৰি; কিন্তু প্ৰাক্-শকবী যুগত যে আছিল সেই কথা স্বীকাৰ্য্য। কালীনাগৰ মাহাত্ম্য বেউলা-লক্ষ্মীন্দাৰ আখ্যানৰ সৈতে আংশিক সন্মপৰ্য্যায়ৰ, এই কাহিনীত মনসাৰ সৈতে চান্দ সদাগৰৰ পৰাজয়ে শক্তিৰ ওচৰত শৈৱৰ পৰাজয়ৰ ইঙ্গিত দিয়ে। কালিয় দমন কাহিনীতো শাক্তৰ ওপৰত বৈষ্ণৱ সম্প্ৰদায়ৰ জয়লাভৰ প্ৰচেষ্টাৰ ইঙ্গিত পোৱা যায়; ই ভাগৱতী ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ পূৰ্ণ অবস্থাৰ আভাস এটি দাঙি ধৰে।

ই এখন প্ৰতীকধৰ্মী নাট। কালিনাগ চুই দুৰ্গন্ত শক্তিৰ প্ৰতীক; উৎপীড়ক, অত্যাচাৰী; শ্ৰীকৃষ্ণ চুইৰ দমন কৰোতা, সাধুক পৰিজ্ঞান কৰোতা। বিষ্ণুৰ অন্ততম অৱতাৰৰ উদ্দেশ্য "পৰিজ্ঞাপায়া সাধুনাং বিনাশায় চ দুহৃতায়"। কালীনাগ চিৰদিন কালী হৃদয় বিষাক্ত দেহ-মন লৈ বিষাক্ত পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰি আছিল। 'কৃপমত্মক'ৰ দৰে পাপ সাগৰত ডুব গৈ থকা সাংসাৰিক হাজুহৰো ই অইন এক প্ৰতীক। এনে জালা-বয়নাৰ সংসাৰৰ পৰা উদ্ধাৰ পোৱাৰ একমাত্ৰ উৎকৃষ্ট উপায় গুৰুসেৱা, বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ সাধন প্ৰণালীৰ অন্ততম মাৰ্গ গুৰুৰ 'পদসেৱন'। সংসাৰী জনৰ আপদ ঔষধ যে গুৰুৰ সংস্পৰ্শ এই কথাবোৰ ইঙ্গিত নাটত এইদৰে বিয়া হৈছে—

“ঐচন পৰম শুকক আপদ ঔষধ পাই কালিক মন নিৰ্ধল ভেল : নয়নৰ নিৰ নিবুৰয় :
কৃষ্ণক পৰম দৈব পুৰুষ আনি মনে সৰণ লেলহ।”

নাগপত্নীসকলৰ স্তুতিত দাস্ত ভক্তিৰ লক্ষণ আছে—

“মোৰ অপৰাধ আচৰল ওহি চণ্ড।

হেন ভগবন্ত কৃষ্ণ দেৱতাৰ দেৱ।

তোহাৰি চৰণে কৰো লক্ষ কোটি সেৱ।

নাটকীয় কৌশল বিশেষ :—

(১) ইয়াত কাল আৰু স্থানৰ ঐক্য প্ৰায় বৰ্ণনা কৰা হৈছে। যি ঠাইত অসম্ভৱ তাক বৰ্ণনাৰ যোগেদি উল্লেখ কৰা হৈছে, যেনে—

“তদনন্তৰ : গোকুলত নানা বিমঞ্চল মিলল : ধনে ভূমিকম্প আই : নিৰাত পড়ে :
ঘৰে ঘৰে কেৰুআ আৰাৱ কৰে ………।”

ঐকৃষ্ণ যেতিয়া কালীনাগৰ হংসনত যুতৰং হৈ আছে, তেতিয়া গোকুলত এনেবোৰ অমঞ্চল ঘটিল, এনে স্থানান্তৰৰ সংবাদ সূত্ৰধাৰে বিবৃতিৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰি উদ্বেগ সাধন কৰিলে।

(২) ‘কালীয় দমন’ নাটৰ কাহিনী এদিনৰ ঘটনা মাথোন। দিনত নাগৰ দমন, নিশা বন-বহিৰ্গমন।

(৩) কাব্য একোটাৰ আকৰ্ষণীয়তা বঢ়াবৰ বাবে সঙ্গীতৰ প্ৰয়োজন—কৃষ্ণই কালীনাগৰ কণাত উঠি মৰ্দন আৰু নৃত্য আৰম্ভ কৰিলে। এই কাব্যৰ দীৰ্ঘতা আয়নিজনক নোহোৱা কৰিবৰ বাবে লগতে এটি গীতৰ সংযোগ কৰা হৈছে—

“কাল্য কাহ্ন নাচে চৰণ চলাই” ইত্যাদি।

(৪) সংস্কৃত, ব্ৰজবলী আৰু প্ৰাচীন অসমীয়াৰ সংযোগত নাটকীয় আকৰ্ষণ বাঢ়িছে, প্ৰাচীন অসমীয়াৰ উদাহৰণ—

“মোৰ অপৰাধ আচৰল …… কোটি সেৱ।” এই পদসমূহ দশম বহু ভাগৰততো আছে।

(৫) কালীনাগ মৰ্দন আৰু বহিৰ্গমনত ভয়ানক বস, গোপ-গোপী-বশোদা আদিৰ বোদনত কৰণ বসে ঠাই পাইছে যদিও, শেষত ঐকৃষ্ণৰ অলৌকিক বহিমা দেখুৱাই ভক্তিৰসৰ প্ৰাধান্য সূচনা কৰা হৈছে।

শ্ৰীতি-সঙ্গত কাৰ্য্যও এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

প্ৰৱেশ শ্লোক—“আৰত কাহ্ন” ইত্যাদি

খেলন শ্লোক—“কালিখি অলমহ” ইত্যাদি

পত্নী-প্ৰসঙ্গ—(১৫২১ পৃ: ১) ভাগৱতৰ মতে ঠৈয়াৰ বুল আখ্যানটো এই—

গৰু চৰাওঁতে ভোক-পিয়াহত আতুৰ হৈ গোপবালকসকলে এখিনাখন ঐকৃষ্ণৰ ওচৰত আহাৰ প্ৰাৰ্থনা কৰিলে। সেই সময়ত ওচৰত ব্ৰাহ্মণসকলে বজা পাতিছিল; কৃষ্ণৰ উপদেশ মতে

গোপগণ ব্ৰাহ্মণসকলৰ ওচৰলৈ গ'ল আৰু আহাৰ ভিক্ষা কৰিলে, কিন্তু বিকল-মনোবধ হৈ উলটি আহিব লগীয়াত পৰিল। ব্ৰাহ্মণসকলে কৃষ্ণৰ প্ৰতি নানাবক্য ভৎসনাহে কৰিলে। কৃষ্ণই কথাব শুক্ল উপলদ্ধি কৰি ব্ৰাহ্মণ-পত্নীসকলৰ ওচৰত অন্ন (‘প্ৰসাদ’) বিচাৰিবলৈ আহিল। কৃষ্ণ অহা বুলি গম পাই পত্নীসকলে নতজানু হৈ তেওঁৰ প্ৰতি সেৱা-সৎকাৰ জনালে। তেতিয়া ব্ৰাহ্মণসকলেও তেওঁৰ মহিমা জানিব পাৰি তেওঁৰ ওচৰত শৰণাগন্ন হবলৈ বাধ্য হৈ পৰিল।

এই নাটখন ১৫২১ খৃষ্টাব্দত লিখা হয় আৰু বৰপেটাৰ কাষৰ বাৰাদি নামৰ ঠাইত মাধৱ-দেৱৰ মাতৃশ্ৰদ্ধ উপলক্ষে ভাওনা কৰা হয় বুলি কোৱা আছে,^১ কিন্তু এই ৰচনা কাল সন্দেহজনক। শঙ্কৰদেৱৰ অন্ত্যস্ত প্ৰকাশিত নাটৰ সৈতে এই নাটখন এইবোৰ বিষয়ত অমিল:—

ইয়াত নান্দীশ্লোক মাত্ৰ এটা; মুক্তি-মঙ্গল ভটিয়া নাই। সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্ৰমতে নিৰিদ্ধ দুই এটা বিষয়ে ইয়াত অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে, যেনে, মৃত্যু আৰু ভোজন। শ্ৰীকৃষ্ণ অহা বুলি শুনি যেতিয়া ব্ৰাহ্মণ-পত্নীসকলে ঘৰৰ পৰা তেওঁক দৰশন কৰিবলৈ ওলাই আহিব খুজিলে ব্ৰাহ্মণগণে বাধা দিলে। বাধা নেমানি তেওঁলোক ওলাই আহিল, কিন্তু এজন ব্ৰাহ্মণে ঘৰৰ দুৱাৰ মাৰি থোৱা বাবে তেওঁৰ পত্নী গৰাকী আহিব নোৱাৰিলে আৰু কষ্ট অৱস্থাতে কৃষ্ণৰ চৰণ চিহ্নিত প্ৰাণত্যাগ কৰিব লগীয়া হ'ল।

বিভীষতে, শ্ৰীকৃষ্ণই গোপ-বালকসকলক “ষড়-বস-অন্ন” ভোজন কৰালে আৰু নিজেও ভোজন কৰিলে।

শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ অন্ত্যস্ত নাটৰ তুলনাত ই আপেক্ষিক ভাবে চুটি। কোনো কোনো সমালোচকৰ দৃষ্টিত ই তেওঁৰ প্ৰথম ৰচনা আৰু এইবাবে অন্ত্যস্ত নাটৰ সৈতে অমিল।

“ভোকত আতুৰ গ'বখীয়া কৃষ্ণক বজ্জৰ দ্ৰব্য দিবলৈ অস্বীকাৰ কৰা মিশ্ৰ, ভাৰতী, কন্দলি আদি বিপ্ৰৰ পত্নীসকলে গৈ প্ৰসাদ দিয়া কথাটো ধুৱাহাটাৰ ভক্তি-বিবোধী ব্ৰাহ্মণ পণ্ডিত শ্ৰীধৰ ভট্টাচাৰ্য্য, কবিৰাজ মিশ্ৰ, বামনাচাৰ্য্য, বট্টাকৰ কন্দলি আদিৰ প্ৰতি কটাক-পাত যেন লাগে। সম্ভৱতঃ এই ব্ৰাহ্মণসকলৰ লগত বাদ-প্ৰতিবাদৰ উত্তৰাৱাস ৰাজতে শুকজনে এই প্ৰথম প্ৰচাৰ-পৰ অৱধনি ৰচনা কৰে।”^২

এই মন্তব্য সমৰ্থন কৰিবলৈ হলে, নাটখনিত আধ্যাত্মিকভাৱকৈ নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনাই মুখ্যস্থান অধিকাৰ কৰে, ৰচনাৰ ভিত্তি ব্যক্তি-কেন্দ্ৰিক হৈ পৰে।

কেলি গোপাল (বা বাসকীড়া)

বিষয়-বস্তু—এদিন শাবনী পূণমা নিশা যমুনাৰ পাৰত বহি শ্ৰীকৃষ্ণই স্বয়ম্ভুৱ হুবে গীত গাব লাগিছে। সজীভৰ জনিত বৃন্দাবনৰ গৌপীসকল উত্ৰাহল হৈ পৰিল আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে বাসকীড়াত যোগ দিলে। এনে সময়ত শঙ্খচূড় নায়েবে এটা বক গৌপীহৰণ উদ্দেশে ডাঙ

১। ড: ‘অভাৱলী’ৰ পাতনি—কালিধাৰ মেধি।

২। ড: শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ—সংগ্ৰহ ৩০৭।

উপস্থিত। কিন্তু শ্ৰীকৃষ্ণৰ শক্তিব আগত সি ভক্তিব নোৱাৰিলে। 'শবতকালৰ নিশা' বাসকীড়াত আপোন-পাহৰা হৈ থকা প্ৰেম-বিহ্বল গোপীসকলে বাতিপূৰা কুঁৱাৰ ডাক শুনি হৃমনিয়া চাৰিলে—

“কুঁৱা বাবে জানি বয়নি সেস
তাক সপয় পুত মাথে।
আজু বৈৰি নিসি নিমিসে পুহবলি
হামাকু তেজল প্ৰাণনাথে॥”

ভাগবতৰ দশম স্কন্ধৰ ‘বাস-সংবন্ত’ অধ্যায়ত কোৱা আছে—

“ভগবানপি তাঃ ৰাত্ৰীঃ শাবদোংফুল্লমল্লিকাঃ।

বীক্ষ্য বন্তঃ মনচ্চক্রে যোগমায়ামুপাশ্ৰিতঃ॥” (১০ম স্কন্ধ, ২২ অধ্যায়)

এই শ্লোক ফাকিকে অশ্ৰুতৰণ কৰি মহাপুৰুষে ‘কীৰ্ত্তন’ত লিখিছে—

“শবৎ কালৰ ৰাত্ৰি অতি বিতোপন।
বাসকীড়া কৰিতে কৃষ্ণৰ ভৈল মন॥” (কীৰ্ত্তন—বাসকীড়া)

সেইদৰে এই নাটতো লিখিছে—

“অথগু মণ্ডল সসি সবত ৰাতিত।
সসাহে কোমল বৃন্দাবন বিকলিত॥
লহ লহ বহে মল্ল মলয়া পদন।
বাস কুড়া কৰিতে কৃষ্ণৰ ভৈল মন।”

ভাগবতৰ শ্লোক ফাকিত কোৱা আছে, শ্ৰীকৃষ্ণই যোগমায়াক আশ্ৰয় কৰি বাসকীড়া কৰিবলৈ মন মেলিলে। ভাগবতৰ প্ৰসিদ্ধ টীকাকাৰ শ্ৰীধৰ স্বামীয়ে কৈছে, যোগমায়া তেওঁ নিজেই। তেওঁ আত্মৰাম হৈয়ো বৰণ কৰিলে—“আত্মাৰামোহিপ্যৰ্বীৰমং”। আত্মৰামজনক কোনো কাৰ্য্য সিদ্ধিব বাবে দ্বিতীয় ব্যক্তিৰ প্ৰয়োজন নহয়। সেয়েহে ভাগবতৰ ‘অষ্টম ঐষ্টাষ্ট’ এই প্ৰসঙ্গতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি কোৱা আছে—“তুমি নন্দকুমাৰ নোহোৱা, তুমি অখিল প্ৰাণীজগতৰ অন্তৰ্ভাৱী পৰমাত্মা।” (‘ন থলু গোপিকানন্দনো ভবান্, অপিলদেহিনামন্থবাস্তৱং’)।

বৃন্দাবনৰ গোপীগণ মায়াবদ্ধ কৰুৰ প্ৰতীক, শ্ৰীকৃষ্ণ মায়া-মুক ভগৱান। গোপীগণৰ পতি-স্বত-দেৱৰ আদি ব্যক্তিসমূহ মায়া আৱৰণ মাত্ৰ, অনিত্য আশ্ৰয় মাত্ৰ। মায়া ত্যাগ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণত আত্মনিয়োগ কৰাই হৈছে ‘একশৰণ’ ধৰ্ম—“সৰ্বধৰ্মান্ পৰিত্যজ্য মানেকং শৰণং ব্ৰজ” (ভগৱদ্গীতা)।

লৌকিক দৃষ্টিত মাথোন শ্ৰীকৃষ্ণ গোপী সকলৰ প্ৰেমপাশত আবদ্ধ—“ব্ৰজবনিনী-সদে :
খেলন্ত গোপাল : আনন্দ মন মগনে।”

“খথাইল কেসপাস টুটল হাব।
ফোড়ল কাছআ কুচক হায়াব।
কহল আলিঙ্গন ঘন ঘন বাহ।
জৈচে চান্দক গবলি বহ বাহ।
হৰিক সুৰতি বসে নাৰহে গিআন।
কৃষ্ণ কিহবে এহ শহবে ভান।”

কৃষ্ণ-কেলি দৃশ্য শৰত কালৰ চন্দ্ৰাবলী নিশা। ইয়াত কৃষ্ণ “সাক্ষাৎ মদন যোহন—
কপে জৈসে বেকত ভৈলা।”

কৃষ্ণৰ প্ৰতি গোপীসকলৰ আকুল অহুৰাগ, অপ্ৰাপ্তিত হতাশাৰ ছাটিফুটি—

“তহুমন ঝামৰি নয়নে বুৰে বাৰি।

পদনথ খিতে লেখু দেখু আঙ্খিয়াৰি ॥”

আধ্যাত্মিক ভাবত প্ৰতিষ্ঠিত, ভক্তিবসত প্ৰাৱিত আৰু শৃঙ্খল বসত পৰিপুষ্ট এই নাটখনিক
নাট্যকাৰে শেষত “কামজয়” নাট বুলি আখ্যা দিছে। সেইদৰে দশমতো এই প্ৰসঙ্গত
মহাপুৰুষে কৈ গৈছে—“কামজয় নামে ইটো কেশৱৰ কেলি।”

নাটখনৰ কেবা ঠাইতো ‘ৰাধা’ নামৰ এগৰাকী গোপীৰ নাম উল্লেখ থকাত কোনো
কোনো সমালোচকৰ দৃষ্টিত ই প্ৰক্ষিপ্ত; কাৰণ, অসমৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্মত ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল মূৰ্ত্তিৰ
উপাসনা, অথবা স্মৰণ-কীৰ্ত্তন নিষিদ্ধ।^১ শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ অগ্ৰাণ্ণ ৰচনাৰ কোনো ঠাইতেই
ৰাধাৰ নাম উল্লেখ কৰা নাই। এই নাম ভাগৱতৰ ৰাস-পঞ্চাধ্যায়তো নাই, হৰিবংশৰ বিষ্ণু-
পৰ্বতো নাই; আছে কেৱল ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত্ত পুৰাণত, সিও আধুনিক মততহে। এই নাটত ৰাধা
নামটোৱেই কিঞ্চিৎ সন্দেহৰ চেকা সানিব খোজে যদিও, আমি এই বিষয়ে বাহুল্য আলোচনা
ৰাখি দি নাট হিচাপে ‘কেলি-গোপাল’ৰ মূল্যাঙ্কন কৰাহে উচিত হব।^২

ই মহাপুৰুষৰ এখনি পূৰ্ণাঙ্গ ৰসমধুৰ গীতি-বহুল নাট। ‘ৰাস’ শব্দৰ অৰ্থ ‘মণ্ডলীকৃত-
নৰ্ত্তনম্’—মণ্ডলাকাৰ হৈ ঘূৰি ঘূৰি কৰা নৃত্য।^৩ লোক-সমাজত সততে প্ৰচলিত এনে নৃত্যৰ
সৈতে গীত আৰু ৰচন সঙ্গত কৰি এই নাট ৰচিত হৈছে—

“ভৈলন্ত মণ্ডলাকাৰ হাতে গলে ধৰি।

সবে বোলে মোকেহে আলিঙ্গি আছে হৰি।” (কীৰ্ত্তন)

বিষয়-বস্তু “খ্যাতবৃত্ত” (অৰ্থাৎ পৌৰাণিক), নায়ক ক্ৰীকৃষ্ণ, মূল ৰস একেটা অৰ্থাৎ ভক্তিবস,
গৌণৰস একাধিক, আধিকাৰিক বা মূল বিষয় কৃষ্ণ-কেলি, প্ৰাসঙ্গিক বিষয় শঙ্খচূড়-বধ।
নাটখনত ‘সঙ্ঘ’ আছে, কাহিনীৰ ‘আৰম্ভ’ আছে, নাটকীয় ‘পৰিসমাপ্তি’ আছে, কোতূহল
আছে। গতিকে পূৰ্ণাঙ্গ নাটৰূপে ইয়াৰ মূল্যাঙ্কন হব পাৰে। অঙ্গ-বিভাগ—

(১) আৰম্ভণিৰ পৰা শঙ্খচূড়ৰ আবিৰ্ভাব পৰ্য্যন্ত কৃষ্ণৰ সৈতে গোপী-সকলৰ উক্তি-
প্ৰত্যুক্তি আৰু ৰাস আৰম্ভ, সন্ধ্যাগ শৃঙ্খল। এয়ে ‘বীজ’ বা প্ৰথম ‘অৱস্থা’ বা ‘আৰম্ভ’।
(সংস্কৃত ভাগৱতৰ ১০ম স্কন্ধৰ ২৯ অধ্যায়);

(২) গোপীগণৰ মান, মদগৰ্ব হ’ল; কৃষ্ণক তেওঁলোকে “সেকৱা স্বামী” ৰূপে হেয়জ্ঞান
কৰিব ধৰিলে। তেতিয়া কৃষ্ণই ৰাধাক লৈ অন্তধান হয়।^৪ (এই ৰাধা ভাগৱতৰ ‘ৰাধা’
নহব পাৰে, সেই নামৰ অইন এগৰাকী গোপী হব পাৰে)। বিবহ-ব্যাখ্যাই ক্ৰিয়া কৰিলে;
এয়ে ‘বিপ্ৰলম্ব’ শৃঙ্খল; মুখাল প্ৰাপ্তিৰ বাবে পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ ‘প্ৰবৃত্ত’।

১। ডঃ কালিধাৰ যোদ্য ‘অম্বাৱলী’ৰ পাতনি।

২। ‘ৰাধা’ সম্বন্ধে ‘শ্ৰীৰামহৰ্ষে’ৰ আখ্যাত ‘প্ৰক্ষিপ্তভাৱত সন্দেহ’ আলোচনা জটব্য।

৩। “ৰাধাঃ ৱিধায় কনয়ে ভক্ত্যৰ ব্ৰজযোৰিজঃ”।

(৩) বিবহানল-দম্ভা গোপীগণৰ তেতিয়া হে “পৰম প্ৰেম” পুৰ্ণকিত হ’ল। তেওঁলোকে নানাভাৱে “কৃষ্ণভাৱনা” কৰিব ধৰিলে, কৃষ্ণৰ সঙ্গ-সুখ বাঞ্ছা কৰি হমুনিয়া চাৰিব কৰিলে, সেকৰা কপে হেয়জ্ঞান কৰা জনৰ গুণগান কৰিব ধৰিলে (সংস্কৃত ভাগৱতৰ ১০ম স্কন্ধৰ ৩১শ অধ্যায়)। “প্ৰাপ্ত্যাশা” অঙ্কবিত হ’ল।

(৪) শ্ৰীকৃষ্ণৰ পুনৰাগমনত গোপীগণৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ হোৱা প্ৰায় নিশ্চিত হৈ পৰিল, এয়ে “নিয়তাপ্তি” (সংস্কৃত ভাগৱতৰ ৩১শ অধ্যায়)।

ঈপ্সিত জনৰ দৰশন-পৰশনত গোপীগণৰ অভিলಾষ পূৰ্ণ হ’ল; মহাবাস আৰম্ভ হ’ল (সংস্কৃত ভাগৱতৰ ৩২-৩৩শ অধ্যায়)। শঙ্খচূড় বধ হ’ল। “ফলাগম”ত নাট্য কাহিনীৰ অন্ত পৰিল। (‘শঙ্খচূড় বধ’ ভাগৱতৰ ৩৪শ অধ্যায়)।

নাট্য কাহিনীৰ ‘আৰম্ভ’তে শঙ্খচূড়ৰ আবিৰ্ভাৱে নাটকীয় কোহুহল জগোৱাত সহায় কৰিছে। শেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত শঙ্খচূড় বধ হোৱাত কোহুহল উপশান্ত হ’ল। বহিঃ মূল ভাগৱতত বাস অধ্যায়ত এই কাহিনী পোৱা নাযায়, প্ৰাসঙ্গিক উপকাহিনীৰূপে শঙ্খচূড়-বধ আখ্যানৰ অৱতাৰণা সমৰ্থন-যোগ্য।

নাটখনৰ পূৰ্বভাগ, অভিনাৱ, মান, বিপ্লৱজ্ঞ আৰু মিলন-মহোৎসৱ আদিয়ে ৰচনা নাটকীয় গুণ-সম্পন্ন কৰি তুলিছে। সঙ্গীত-বহুলতাৰ বাবে ইয়াক গীতিনাট বা সঙ্গীতালেক্ষ্য পৰ্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি। গীতৰ সংখ্যা একুৰি বাৰটা। প্ৰকৃততে সকলো অসীয়া নাটতেই গীতৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰা যায়। আপেক্ষিক ভাবে ইয়াত গীতৰ সংখ্যা অধিক হলেও, এই আধিক্যই তেওঁৰ অন্তান্ত নাটবোৰকো গীতি-নাট বা সঙ্গীতালেক্ষ্য আখ্যা দিয়াত বাধা নজন্মায়। স্ত্ৰীচৰিত্ৰৰ আধিকা আৰু কৈলিকা ৰুদ্ৰি (graceful style) য়ে নাটখনক ‘হৰীশ’ নামৰ উপকৰণৰ পৰ্যায়ত পেলাব পাৰে।^১ কিন্তু শঙ্খচূড় আখ্যানভাগে ইয়াক এই শ্ৰেণীভুক্ত কৰাত বাধা দিয়ে। তদুপৰি ‘হৰীশ’ৰ সঙ্গি স্থান নাস্তি চুটী—‘মুখ’ আৰু ‘অস্তিত্ব’ (‘মুখাভিনয়ো তথা সঙ্গী’)^২। কিন্তু ইয়াত সঙ্গি স্থান চুটাতকৈ অধিক। গতিকে নাটখনি নাট্যকাৰৰ অন্তান্ত নাটসদৃশ অন্ততম নাট মাথোন। ইয়াক সঙ্গীয়াকৈ কোনো শ্ৰেণীতে সম্পূৰ্ণভাবে অন্তৰ্ভুক্ত কৰিবৰ হেতু দেখা নাযায়।

কল্পিত-স্বৰূপ—শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ অসীয়া নাটবোৰৰ ভিতৰত ইও এখন পূৰ্ণাঙ্গ নাট, এই নাট তেওঁ কিয় লিখিব লগা হ’ল এই সম্বন্ধে চৰিত পুথিত এইদৰে কোৱা আছে—

তেতিয়া শঙ্কৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱ পাটবাউসীত আছে। সেই সময়তে এদিন উজনিৰ অনন্তকন্দলী আহি তেওঁ ৰচনা কৰা শব্দৰ পদ শঙ্কৰদেৱক দেখুৱালে, কিন্তু সেই পদবলী তেওঁৰ মনঃপূত নহল। তেতিয়া তেওঁ বিকুপৰাণ, ভাণ্ডাত আৰু হৰিবংশৰ কথা উল্লেখ কৰি

১। “হৰীশ এক এৱাক: সপ্তাষ্টৌ বন হা স্তি:

হাত্যনৈৱিক-পুৰুষ: কৈলিকী-ৰুদ্ৰি-সমুদয়:।

মুখাভিনয়ো তথা সঙ্গী বহু-ভাল-লয়-বিভূত:।” (সাহিত্য ৰত্ন)।

হৰীশ—অৰু এটা, বীচকিৰ সাত, আঠ বাহৰ, পুৰুষ চৰিত্ৰ এক—উদাহৰণসম্পন্ন পুণ্য, কৈলিকীৰুদ্ৰি, সঙ্গি বান্ধু চুটী—‘মুখ’ আৰু ‘অস্তিত্ব’।

‘কল্পীগীহৰণ নাট’ ৰচনা কৰিলে। (ইয়াৰ আগতে বৰদোৱাত তেওঁ ‘কল্পীগীহৰণ কাব্য’ ৰচনা কৰিছিল)। অত্যাৱশ্যক ক্ৰমেই নটৰ দৰে ইয়াতো বামৰায় তেওঁৰ মৌহাত স্বৰূপ আছিল; মুক্তিযুদ্ধৰ ভটিয়াত তেওঁক নাট্যকাৰে এইদৰে প্ৰশংসা কৰিছে—

“শ্ৰীৰামৰায় ভকতি সজ্ঞান।

কৰাবত কৃষ্ণ নাট নিৰমান।”

ই কেৱল ধৰ্ম্মমূলক আৰু প্ৰচাৰ-ধৰ্ম্মী নাটেই নহয়, শৃঙ্খাৰ আৰু বীৰবসৰ মধুৰ সংমিশ্ৰণত এখনি সৰ্ব্বাঙ্গ-সুন্দৰ উপাদেয় ৰচনা। তাৰ মাজে মাজে কবিৰ জাতীয় চেতনাৰ ভাবে চোঁ খেলাই সোণত স্বৰগ চৰাইছে, ভক্তি-বসবপূত প্লাৱন উঠিছে।

বিষয়বস্তু :—প্ৰাচীন কামৰূপৰ কুণ্ডিন-কুঁৱৰী কল্পীগীৰ ৰূপ-গুণৰ কথা এবাৰ ঘাৰকাৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ কাণত পৰিল আৰু সেয়ে তেওঁৰ মন উতলা কৰি পেলালে, ভাবৰ যোগেদি পৰস্পৰ মিলন-বাহা আৰু অহুৰাগ জাগি উঠিল। কল্পীগীৰ ইচ্ছা অহুসৰি মাক-পিতাকেও তেওঁক শ্ৰীকৃষ্ণকেই অৰ্পণ কৰিবলৈ স্থিৰ কৰিলে। কিন্তু কল্পীগীৰ ককায়েক কল্পবীৰে তেওঁক শিশুপাল নামেৰে বজা এজনলৈহে দিয়াৰ থিক কৰিছিল। বিবাহ উদ্দেশ্যে এদিন শিশুপাল সদল-বলে কুণ্ডিন পালেহি। নিকপায় হৈ কল্পীগীৰ পিতাক ভীষ্মক বজাই তেওঁলোকক বাহৰত থকাৰ বন্দবস্ত কৰি দিলে। অবাঞ্ছিত জনৰ আগমনত কৃষ্ণ-পৰায়ণা কল্পীগী দেৱীৰ কি কৰো কি নকৰো লাগিল; অৱশেষত বেদনিধি নামেৰে তেওঁৰ “মহামিত্ৰ” ব্ৰাহ্মণ এজনক মতাই আনিলে আৰু নিজ হাতেৰে চিঠি এখন লিখি তেওঁৰ হাতত দি শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰলৈ পঠিয়াই দিলে। বখাসময়ত শ্ৰীকৃষ্ণ বথেৰে কুণ্ডিন পালেহি; ৰাজসভাৰ পৰা কল্পীগীৰ ৰথত তুলি নিবলৈ দিহা কৰোতেই শিশুপালে সদলবলে আহি আগভেটি ধৰিলে, চাওঁতে চাওঁতেই দুয়ো পক্ষৰ মাজত খণ্ড যুদ্ধ আৰম্ভ হ’ল। কল্পবীৰ আহিও শিশুপালৰ ফলীয়া হৈ বুদ্ধত যোগ দিলে। কিন্তু ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণক জিনে এনে সাধ্য কাৰ! কল্পীগীৰ হৰণ কৰি তেওঁ ঘাৰকা পালেগৈ আৰু তাত বং-বহুতৰ মাজেদি প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ শুভ-মিলন মহোৎসৱ সমাধা হ’ল।

প্ৰেম-বিহ্বলা যুৱতিয়ে প্ৰেমিকলৈ গোপনে প্ৰেমপত্ৰ লিখি পঠিওৱা বিষয়টো নাটখনৰ এটি উল্লেখযোগ্য কৌশল। পত্ৰ-বাহক হ’ল বেদনিধি বাপু। তেওঁৰ কথাত বস, কাৰ্ঘাত বস, চৰিডাট খেমেলীয়া। শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰথত উঠি অহা বাপুৰ অৱস্থাটোলৈ মনত পৰিলে পুত্ৰো হয়,— “বেদনিধি ৰথবেগে ভ্ৰতিভঙ্গ হয় পৰল, হাতপাত ধৰি ভেল, পেট উৰুন্দল, নাসাত নিৰ্বাস নাহি নিঃসৰে, জৈচে মৃতক তদৰং অচেতন ভেল, তাহে পেখিএ শ্ৰীকৃষ্ণ হা-হা বুলি শিৰে জল নিকিএ ফুৰি ফুৰি ধাতু আনল।”

স্বৰ্ভি আৰু হৰিদাস এই ভাট দুজন অসামান্য ব্যক্তি—তেওঁলোক কথাত চতুৰ, কাৰ্ঘাত কুশল। তেওঁলোকৰ বৰ্ণনাৰ কৌশলতেই কৃষ্ণ-কল্পীগী ৰতি-বস সাগৰত পৰি আপোনপাহৰা হ’ল।

পাৰিজাত হৰণ—বিষ্ণু পুৰাণ, ভাগৱত পুৰাণ আৰু হৰি বংশৰপৰা আধ্যানৰ অংশ গ্ৰহণ কৰি লিখকে এই নাটখন ৰচনা কৰিছে। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু এই—

এদিন শ্ৰীকৃষ্ণ তেওঁক প্ৰিয় পত্নী কল্পীগীৰ সৈতে ৰহি আছে। এনেতে দেৱৰ্ষি নাৰদ আহি

সৰগৰ পাৰিজাত ফুল এপাহ কম্বলীৰ শিৰত পিন্ধাই দিলে। টুটকীয়া নাৰদে কথাষাৰ সত্যভামাৰ আগতো নোকোৱাকৈ থাকিব নোৱাৰিলে। সত্যভামা খং আৰু হিংসাত জলি-পকি উঠিল। ইপিনে সৰগত নৰকাসুৰৰ উৎপাতত দেৱতাসকল কম্পমান। এই দুৰ্দ্দান্ত কাসুৰক দমন কৰিবৰ বাবে ইন্দু আহি কৃষ্ণৰ ওচৰত শৰণাপন্ন হৈছেহি—তেওঁ সৰগলৈ যাব লাগে আৰু নৰকাসুৰক দমন কৰিব লাগে। কৃষ্ণ সঠিকৈ যাব ওলালে। এই সংবাদ পাই সত্যভামাও লগতে ওলাল, যাতে ইন্দুৰ নন্দন কাননৰ পৰা পাৰিজাত আনিব পৰা যায়। ব'তে ইচ্ছা ত'তে বাট। শ্ৰীকৃষ্ণৰ শক্তি আৰু চক্ৰাৱত নৰকাসুৰ বধ হ'ল। সত্যভামাই আহিবৰ সময়ত ইন্দুৰ ওচৰত পাৰিজাত ফুল এপাহো লাগে বুলি কলে, কিন্তু এই স্বৰ্গীয় ফুল পৃথিৱীলৈ আনিবলৈ ইন্দুই দিব নোখোজে। ইয়াতে ইন্দু আৰু ইন্দু-পত্নী শচীৰ সৈতে কৃষ্ণ আৰু সত্যভামাৰ কাৰ্জিয়া হয়, শেষত শ্ৰীকৃষ্ণই পাৰিজাত ফুল শিপাই সৈতে উভ লি আনি যাবকো পোৱালেহি। সত্যভামাৰ বাসনা পূৰ্ণ হল, দেৱতাৰ অভীষ্ট সিদ্ধি হ'ল।

ভক্তি বসৰ অন্তৰালত বীৰবস, শূদ্ৰাবস আৰু হান্তাবসৰ সংমিশ্ৰণ ইয়াত দেখা যায়। সত্যভামা আৰু শচীৰ মাজত যিখন বাক-যুদ্ধ, ই প্ৰকৃততে অসমীয়া পোহাৰীৰ মুখ-চুপতিৰ এটি মনমোহা লঘু হাস্যৰসাত্মক চিত্ৰ মাথোন। শচীয়ে সত্যভামাক কৈছে—“আবে সত্যভামা, তোহাৰি স্বামী মাধৱক কথা হামু সব জানি। ওহি গোপৰিটাল গোপাল, উনিকৰ আগু গোকুলক গী নাহি বহল। দেখো ক'সক দাসি কুবুজি তাহেৰ হাত এড়াল নাহি। তাহেক আৰু কি কহব। ঐচন অনাচাৰি কৃষ্ণত গবৰ কৰে কহো হামাক পাৰিজাত নিধা জায়। অঃ! বহুপাত! সংবশে নাস ভেলি জানব।” সত্যভামাও কম নহয়; তেওঁ চুচা চাই সোপা দিলে এইদৰে—

“আবে ইন্দুনি, অগতক পৰম গুৰু হামাৰ স্বামি জাহেৰ নাম স্মৰিতে মহামহা পাপিসৰ সংসাৰ নিস্তৰে, তাহেক তাত যে নিন্দা কৰহ। আবে নিলাকিনি, মৰিতে নান্ধাৱ, তোহাৰি স্বামি ইন্দুক কথা কহিতে ঘৃণাসে উপজে। দেখো অম্মাবতি যত বেঙ্গা তোহাক স্বামিক সে নাহি আনল। তোহাৰি স্বামী কয়ল কি, গৌতম ঋষিক ভাষ্য্য আংল্যা তাহেক মায়া কৰি কহ' জাতি ভ্ৰষ্ট কয়ল। তন্নিমিত্তে সব সৰিব ঢাকি জোনিজক ভেল। আয়ে পামৰি, ঐচন ইন্দুক হামাক আগু বখানহ।”

প্ৰাচীন সংস্কৃত সাহিত্যত নাৰদ দ্বীৰ, দ্বিৰ, ভক্ত। কিন্তু ইয়াত নাট্যকাৰে তেওঁক টুটকীয়া ৰূপে অঙ্কিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। হেওঁতেই পাৰিজাত ফুল আনি কম্বলী আৰু সত্যভামা সন্তিনীৰ মাজত উমি উমি জলি থকা হিংস জুইত ঘিঁট ঢালিলে, শ্ৰীকৃষ্ণৰো ত্ৰিবি-সেকৱা স্বভাৱটি ঠায়ে ঠায়ে ওলাই পৰিল।

অস্তান্ত কেবাখনো নাটৰ দৰে এই নাটখনৰো শুদ্ধি ধৰোতা বাৰবায় আৰু ই “অল্পপাম” নাট বুলি নাট্যকাৰে নিজে কৈ গৈছে—

“পাৰিজাত হেন নাম

অৰু বহা অল্পপাম

কৰিলা শৰবে ডাত পাছে।”

শ্ৰীৰাম বিজয় বা সীতা স্বয়ম্বৰ নাট—শঙ্কৰদেৱৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰত কেৱল এইখনেই ৰামায়ণৰ আখ্যান-সংলিখিত নাট। অৱশ্যে অগ্নি পুৰাণতো এই আখ্যান ভাগ আছে। দৈত্যাবি ঠাকুৰৰ মতে শঙ্কৰদেৱে এই নাটখন দ্বিতীয়বাৰ তীৰ্থযাত্ৰাৰ আগতে লিখে—

“দেৱানৰ বাগী শুনি সীতা স্বয়ম্বৰ।

ৰামায়ণ অঙ্ক কৰি দিলন্ত শঙ্কৰ ॥

বৰপেটা আসিবাক নাৱতৰ দিয়া।

চলিলা শঙ্কৰদেৱ নাৱত চৰিয়া ॥”

(‘শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰদেৱ মাধৱদেৱ চৰিত’ দৈত্যাবি)

ৰামানন্দই এই প্ৰসঙ্গত লিখিছে—

“ৰামৰ বিবাহ কথা সীতা স্বয়ম্বৰ।

অঙ্কত লিখিলা তৈতে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ ॥

গুৰুধ্বজ নৃপতিকো অঙ্ক নিবন্ধিলা।

অঙ্কতে শ্লোকক কৰি অঙ্ক সমাপিলা ॥”

ৰামানন্দৰ মতে দ্বিতীয়বাৰ তীৰ্থযাত্ৰাৰ পৰা উলটি আহিহে শঙ্কৰে এই নাট লিখে। শক ১৪২০, এই শকতে শঙ্কৰে বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণো কৰে আৰু এয়ে সত্য। [এই নাটৰ ভাওনা সম্বন্ধে ‘অন্ধীয়া নাট ভাওনা’ আখ্যা দ্ৰঃ]

বিশ্বম্ভ-বস্ত্ৰ—বিশ্বামিত্ৰ ঋষিয়ে তেওঁৰ আশ্ৰমত যজ্ঞ পাতিছে। কিন্তু মাৰীচ আৰু সুবাহ নামৰ দুটা দৈত্যৰ উৎপাতত যজ্ঞৰ কাৰ্য্য স্তব্ধ হৈ পৰিছে। তেতিয়া ঋষিয়ে অমোধ্যালৈ গৈ দশৰথৰ ওচৰ চাপি দৈত্য-দমনৰ বাবে ৰাম আৰু লক্ষ্মণৰ সাহায্য ভিক্ষা কৰিলে। ঋষিৰ কাতৰ অল্পবোধত দশৰথে সন্মতি দিলে। দুয়ো ভায়েক-ককায়েক যথা-সময়ত গৈ আশ্ৰমত উপস্থিত হ’ল আৰু দৈত্য অপসৰণ কৰিলে; ঋষিৰ যজ্ঞ কাৰ্য্য সুসম্পন্ন হ’ল। কৃতজ্ঞতাৰ চিন স্বৰূপে বিশ্বামিত্ৰই ৰামচন্দ্ৰৰ সৈতে সীতাদেৱীৰ বিবাহ মিলনৰ চেষ্টা চলালে। ঋষিয়ে দুয়োকে সীতা স্বয়ম্বৰ উৎসৱ উপলক্ষে যিখিলালৈ লৈ আহিল। স্বয়ম্বৰৰ পণ অমুসৰি ৰামে ধনু ভঙ কৰি সীতাদেৱীক পত্নীৰূপে গ্ৰহণ কৰিবলৈ সমৰ্থ হ’ল।

এই নাট ৰচনাত নাট্যকাৰ মূল পুথিৰ পৰা বহু বিষয়ত আঁতৰি আহিছে। ৰামায়ণত বিশ্বামিত্ৰই ৰাম-লক্ষ্মণক “অজগব” (হৰধনু) ধনুখন দেখুৱাবলৈহে লৈ গৈছিল, হৰধনু ভঙ আৰু জানকী লাভ আকস্মিকহে। কিন্তু ইয়াত বিশ্বামিত্ৰই নিজে তেওঁলোকক এই উদ্দেশ্যেই সেই ঠাইলৈ নি তেওঁৰ মনৰ অভিলাষ কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিছে। দ্বিতীয়তে, নাটকত দিয়া আছে যে ৰাম-লক্ষ্মণৰ সৈতে বাটত পৰশুৰামৰ সাক্ষাৎ হয় আৰু উভয় পক্ষৰ মাজত বিবাদ হয়; মূল পুথিত ই নাই। এইবোৰ নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্ব। সেইদৰে বিবাহ মণ্ডপত অভ্যাগত ৰাজ-কোৱৰ সকলৰ মাজত যি হাই-কাজিয়াৰ দৃশ্য দিয়া হৈছে ইও নাট্যকাৰৰ মৌলিক সৃষ্টি— “কাহ ৰাজ্যক গোব মাৰি ডবচয়, কাহ হাতেপায়ে ঠেৰনা মাৰয়, কাহ বস্ত্ৰ গলে বাঙিয়ে হুই তিনি সৰিয়ে ধৰিয়ে বসায়, সেসব হুখক নগনয়। তথাপি নৃপ কুমাৰিক কাতৰ কৰ যিক।”

সেইদৰে বিবাহ মণ্ডপত হোমায়িৰ সমুখত সীতাৰ ৰূপ-লাৱণ্য দেখি বিশ্বামিত্ৰই যেতিয়া মঞ্চত ১৫ পদে উঠাতো লিখকৰ মৌলিক উদ্ভাৱন শক্তিৰ পৰিচয় পোৱা যায়।

সুদীৰ্ঘ কাহিনী নাট্যকাৰে চমু কৰাৰ প্ৰণালী লক্ষ্য কৰিব লগীয়া। বাম-লক্ষণ আৰু বিশ্বামিত্ৰৰ যজ্ঞভূমিত উপস্থিত হৈ মাৰীচ আৰু সুবাহক বধ কৰিলে, বিশ্বামিত্ৰ নিশ্চিন্ত হ'ল। এই কাহিনীভাগ এটা 'পৰ্য্যায়'ৰ যোগেদিয়েই ব্যক্ত কৰা হৈছে। [দৃষ্ট কাব্যত এনেবোৰ প্ৰব্যাংগ অপৰিহাৰ্য্য ; কিয়নো, ই প্ৰকৃততে দৃষ্টান্তবধ উদ্দেশ্য সমাধা কৰে]।

যুবতী সীতাদেৱীৰ ৰূপ-লাবণ্য-সূচক এটি ভটিমাই শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ যৌৱন-চকল মনত পূৰ্বাগৰ সঞ্চাৰ কৰিলে—“কি কহব ৰূপ কুমাৰীক বাম ... ”

ইয়াকে শুনি বামৰ মনত “কিঞ্চৎ মদন বিগাৰ উপজল।”

সেইদৰে যুবতী সীতাৰ আগতো শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ ৰূপ-লাবণ্যৰ কথা কৈ তেওঁৰ মনতো পূৰ্বাগৰ সঞ্চাৰ কৰা হ'ল—কেৱল এটি ভটিমাৰ যোগেদি, যেনে—

“মুন সখি বচন স্বৰূপ, কি কহব বামক ৰূপ”

দশবধ বজা অযোধ্যাৰ পৰা মিথিলালৈ আহিল, পুত্ৰ-বধুৰে সৈতে অযোধ্যালৈ উলটি গ'ল—এই বাতৰিটো একেবাৰ মাথোন সূত্ৰধাৰী বচনেৰে প্ৰকাশ কৰা হৈছে। অথচ কাহিনী উপলব্ধিত বাধা জন্মা নাই। শেষত নবদম্পতিৰ “পৰম সৰু কেলি”ৰ পুত্ৰাৰ বস-পূৰ্ণ এটি ভাব গীতেৰেই সুলভভাবে সূচনা কৰা হৈছে—“এ কক ৰময়া বস কেলি... ”।

চৰিত্ৰ—এই নাটৰ মুখ্য চৰিত্ৰ শ্ৰীৰাম আৰু সীতাদেৱী। নাটক নাটিকা এই চৰিত্ৰদ্বয়ত অসীম ধৈৰ্য্য, বিনয় আৰু ভক্তিভাৱৰ পৰিচয় পোৱা যায়। বামে বিশ্বামিত্ৰৰ আদেশ অহুসৰি সভক্তিতে সকলো কাম সমাধা কৰে। সীতাই বামৰ প্ৰতি স্বামীভক্তি দেখুৱাই কাৰো প্ৰতি বিপক্ষতা আচৰণ নকৰাক নিজ কাৰ্য্য সাধন কৰে। বিশ্বামিত্ৰ দ্বিধা চৰিত্ৰত কোনো কোনো ঠাইত চাকল্যৰ আভিলষা দেখা যায়। পৰমহামৰ চৰিত্ৰত দান্তিকতা আৰু উন্নতা আদিৰ পৰা অন্তৰ্গত ব্যাপ্ত হৈ আছে। কনকাৱতী আৰু মদনমহৰা সাগ্ৰদেৱীৰ অতি মৰমৰ অতি হেপাহৰ বুকুৰ বাঁহে, কথাৰ লগৰী।

গঠনত অন্তৰ্গত অক্ষীয়া নাটৰ দৰে হলেও এই নাটত নাট্যকাৰৰ নাট্য শিল্পৰ 'তালেখিনি' চাতুৰ্য্য চকুত পৰে। বিশ্বামিত্ৰই বাম-লক্ষণক বান্ধস বধৰ বাবে আগবঢ়াই নিবৰে পৰা সীতাৰ বিবাহ পৰ্য্যন্ত বহুতো ঘটনা ইয়াত অতি সংক্ষেপভাৱে উল্লেখ কৰা হৈছে। সংক্ষিপ্তকৰণ সাহিত্যৰ এটা ভাঙৰ কোশল। ইয়াত কাল আৰু স্থানৰ ঐক্য বৰ্দ্ধিত হোৱা নাই। বিভিন্ন কাল আৰু স্থানৰ সংকেত দুই চাৰিগৰা বচন-মাধ্যমত আৰু কোনো ঠাইত দীত-মাধ্যমত উল্লেখ কৰি নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধন কৰা হৈছে, যেনে,—

দশবধ বজাই বিশ্বামিত্ৰৰ অহুৰোধ মতে বাম আৰু লক্ষণক দ্বিধা কাৰ্য্য সাধনৰ বাবে ন্যৰ্পণ কৰিলে। স্বৰ্ঘ্যে তেওঁলোক দুয়োকে লৈ বেতিয়া দাব ধৰে তাত এটি “পৰ্য্যাক” যাত্ৰোন সংযোগ কৰি দৃষ্টান্তবধ সূচনা কৰা হৈছে—

“চলল কোষিক সাধিৱে কাৰ।

পাচু পাচু চল লক্ষণ বাম।” ইত্যাদি

সেইদৰে ভটিমা দীত দৃষ্টাৰ যোগেদি ৰূপ-লাবণ্য বৰ্ণনা কৰি নাটকৰ প্ৰতি নাটিকাৰ,

আৰু নাট্যকাৰ প্ৰতি নায়কৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা হৈছে। চৰিত্ৰক আঁৰত ৰাখি এইদৰে ৰস সৃষ্টি কৰিব পৰাটো এটা উৎকৃষ্ট নাটকীয় কৌশল। সেইদৰে বেলেগ বেলেগ দৃষ্টৰ সূচনা আৰু ৰস সঞ্চাৰৰ বাবে কেবাটাও গীত দিয়া হৈছে; যেনে—সীতাৰ প্ৰৱেশ কালত, পূৰ্ব জনমৰ কথা স্মৰি সীতাই যেতিয়া বিলাপ কৰে সেই সময়ত, বিশ্বামিত্ৰ ঋষিৰ আগমন কালত, স্বয়ম্বৰ-সভাৰ উৎসৱ বৰ্ণনা আদি বিভিন্ন উদ্দেশ্য সফল কৰাত—গীত সমূহৰ সাৰ্থকতা লক্ষ্য কৰিব লগীয়া।

ভক্তিবসৰ সবসীত বীৰ-শূদ্ৰাৰ-হস্ত-ৰসে ঢৌ খেলাইছে। স্বয়ম্বৰ সভা মণ্ডপত আৰু স্বয়ম্বৰৰ হোমাগ্নিৰ সমুখত দিয়া দৃশ্য হান্তৰসাত্মক। মাৰীচ আৰু সুবাহৰ সৈতে হোৱা বিবাদত পৰশুৰামৰ তৰ্জ্জন গৰ্জ্জন আদিও আৰু শেষত পৰশুৰামৰ দৰ্পচূৰ্ণ হোৱা দৃশ্যত বীৰ ৰসৰ আভাস পোৱা যায়। বিবাহ সম্পন্ন হৈ যোৱাৰ পিছত ৰাম আৰু সীতা যেতিয়া মণিময় মন্দিৰত প্ৰৱেশ কৰি “সকাম কেলি” কৰে সেই দৃশ্য শূদ্ৰাৰ-ৰসাত্মক।

অন্তৰঙ্গ বিভাগ

আৰম্ভ—দশৰথ বজাৰ ৰাজভৱনত বিশ্বামিত্ৰ ঋষি উপস্থিত হয়।

প্ৰযত্ন—দৈত্যদানৱৰ উৎপীড়নৰ পৰা নিৰাপদ হৈ যজ্ঞ সুসম্পন্ন কৰিবৰ বাবে বিশ্বামিত্ৰই ৰাম-লক্ষ্মণক আশ্ৰমলৈ লৈ যায়।

প্ৰাপ্ত্যাশা—ঋষিৰ ইচ্ছা আৰু আগ্ৰহ অনুসৰি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ মিথিলাৰ সীতা-স্বয়ম্বৰ মণ্ডপত যথা সময়ত উপস্থিত হয় আৰু হৰদত্ত ভক্ত কৰি অভ্যাগত কৌৱৰসবক জিনিবলৈ চেষ্টা কৰে।

মিয়ভাণ্ডি—হৰদত্ত ভক্ত হ'ল, সীতাই ৰামৰ ডিঙিত পুষ্পমালা প্ৰদান কৰিলে।

ফলাগম্ন—নব-বিবাহিতা পত্নীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ অযোধ্যালৈ উভটিল।

গুৰুধ্বজ বজাৰ ইচ্ছা অনুসৰি এই নাট ৰচিত হোৱা বুলি ভণিতা পেলোৱা হৈছে। শত্ৰুদেৱে একে নিশাৰ ভিতৰতে এই নাট ৰচনা কৰি বজাক গাই শুনায়ে বুলিও কোৱা হয়। কিন্তু নাটখনৰ ৰচনা শৈলী আৰু মৌলিকত্ব আদিলৈ চাই ইয়াক ইমান ধৰণৰকৈ ৰচনা কৰা বুলি মনে নধৰে। ই মহাপুৰুষৰ অন্ততম উৎকৃষ্ট ৰচনা। বজাই হেনো তেওঁৰ এশ পত্নীক ল'বোনে ৰাখি বস্ত্ৰ আৰু টকা দি সেৱা কৰালে। “গুৰুজনে তাতে কাপ-কাঠি এৰিছে” অৰ্থাৎ এইখনেই মহাপুৰুষৰ শেষ ৰচনা। নাট্যকাৰৰ লগতে পৃষ্ঠপোষক বজাৰ নামেও এই নাটত এইদৰে যুগমীয়া ঢৌ ভুলি গ'ল—

“শ্ৰীমুৰুধ্বজ নৃপতি প্ৰধান।

ৰামক বিজয় জো কৰাবলি নাট।

মিসছ তাহেক বৈকুণ্ঠক বাট।”

নাটখনৰ ৰচনা কাল সম্পৰ্কেও কবিয়ে নিজেই লিপিবদ্ধ কৰি দিছে এইদৰে—

“বিশ্বব্ৰহ্ম ৱেদ চন্দ্ৰ শাকে শত্ৰুৰ সংজ্ঞকে

শ্ৰীৰামবিজয়ং নাম নাটকং বিদধেহুনা।”

অৰ্থাৎ ১৪২০ শকত (ইং ১৫৬৮ চনত) এই নাটৰ ৰচনা কৰা হয়। এই বছৰতে মহাপুৰুষে নৰৰ দেহাও ত্যাগ কৰে।

শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ সাধাৰণ লক্ষণ

তেওঁ নাটবোৰত প্ৰায় দুটাকৈ সংস্কৃত নান্দীশ্লোক প্ৰয়োগ কৰে আৰু ইয়াৰ ছন্দ প্ৰায়েই শাদূলৱিক্ৰীড়িত; প্ৰথমটোৱে জীকৃষ্ণ বা জীৰামৰ শাৰীৰিক বৰ্ণনা আৰু দ্বিতীয়টোৱে তেওঁৰ কাৰ্য্য-কাহিনীৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশ কৰে। ভটিমাৰ সংখ্যা সাধাৰণতে দুটা হলেও, দুই এখনত চাৰিটা পৰ্য্যন্ত সংযোগ কৰা দেখা গৈছে (যেনে, ‘কল্পিণী-হৰণ’ আৰু ‘জীৰামবিজয়’)।

তেওঁৰ নাট্যবস্তু প্ৰায়েই ভাগৱত পুৰাণৰ, বিশেষকৈ দশম স্কন্ধৰ ভেটিত, প্ৰতিষ্ঠিত (‘ৰামায়ণ’ৰ ভেটিত বচা নাট মাত্ৰ এখনি)।

তেওঁৰ ছন্দৱদ্ধ বচনা সমূহ আলঙ্কাৰিক ভাষা আৰু সাহিত্য-সমৃদ্ধিৰে পৰিপূৰ্ণ। ক্ষুদ্ৰ বিষয় এটাৰ বৰ্ণনাকো এই সমৃদ্ধিয়ে আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছে। দেৱ-দেৱী আৰু চৰিত্ৰ বিশেষৰ বৰ্ণনাত তেওঁ সিদ্ধহস্ত। তেওঁৰ বৰ্ণনা ৰীতি সচৰাচৰতে পুৰাণ-ৰীতি-অনুগ। সেয়েহে তেওঁৰ জীকৃষ্ণ সততে ‘যতুকুল কমল প্ৰকাশক’, ‘জগতক ভকতক ভীতি’, ‘জগনায়ক’, ‘মুকুতি দায়ক’, ‘হৃষ্ট অৰিষ্টক মৃষ্টিক মোড়ন’, ‘ত্ৰিভুবন কম্পক পাৰক ভাৱক’; সেইদৰে তেওঁৰ জীৰাম সততে ‘বনুকুল কমল প্ৰকাশক’, ‘হৰক সৰাসন নাসন সাসন’, ‘ভকতক ভিতা সীতা-নীতা’, ‘জগতক অশুক সম্বুক সন্তক’। চৰিত্ৰ আৰু পৰিস্থিতিৰ সমৰূপ বহু ঠাইত লক্ষ্য কৰা যায়, যেনে, কল্পিণী আৰু সীতাৰ চৰিত্ৰ। তেওঁৰ কল্পিণী ৰূপে-গুণে অনুপমা—

“কি কহব ৰমনিক ৰূপ প্ৰচুব।

ৰয়নক পেখি চান্দ ভেলি ছব।

বন্দুলি অধিক অধৰ কক কান্তি।

গুণিম মোতিম দসনক পাস্তি।

সুৱলিত ভুজভুগ ৰতন মোলান।

উক কৰিকব কাট উষকক ঠান।

বানি অমিয়া ৰস গুণে নোহে হিন।

ৰাজকুমাৰিক ৰয়স নৱিন ॥” (‘কল্পিণী-হৰণ’)

সেইদৰে সীতাৰ বৰ্ণনাও সমৰূপ—

“কি কহব ৰূপ কুমাৰিক ৰাম।

কনক পুতলি তুল তনু অনুপাম।

বস্তন ভিলক লোল অলক কপোল।

হেৰিয়ে অশুক জিহুবন ভোল।

দেখিয়ে বদন চান্দ ভেলি লাজ।

নয়ন নিবেখি কমল জল মাজ ॥” (‘ত্ৰীবামবিজয়’)

চৰিত্ৰৰ দৰে পৰিস্থিতিৰ সমৰূপ বৰ্ণনাও তেওঁৰ ৰচনাৰ অন্ত্যতম লক্ষণ—
ত্ৰীবামচন্দ্ৰৰ প্ৰতি সীতাদেৱীৰ আৰু সীতাদেৱীৰ প্ৰতি ত্ৰীবামচন্দ্ৰৰ যেনে অনুৰাগ
জন্মিছিল আৰু এই প্ৰসঙ্গত যি ভাষা আৰু শৃঙ্গাৰ ৰস সঞ্চাৰক গীত দিয়া হৈছে,
ত্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি কল্পিণীদেৱীৰ আৰু কল্পিণীদেৱীৰ প্ৰতি ত্ৰীকৃষ্ণৰ অনুৰাগো ঠিক তেনে-
ভাবেই দেখুওৱা হৈছে। ভাব-ভাষাৰ হুবহু সাদৃশ্য মন কৰিব লগীয়া। নায়ক
নায়িকাৰ শুভ মিলনত অন্ত্যস্থ উপস্থিত প্ৰাৰ্থীসকলৰ চঞ্চল মনোভাবৰ বৰ্ণনাও
হুয়ো ঠাইতে হুবহু একে দেখা যায়—

“ৰাজাসৰ কামবানে মুৰ্ছিত হুয়া, আসন হস্তে চলি চলি পৰল। বিহ্বল
ভাৱে কাছ কৰজোৰি বোল। হে প্ৰাণেশ্বৰি, কাম সাগৰে নিস্তাৰ কৰহ” (কঃ হঃ)।
এই প্ৰসঙ্গত ‘ত্ৰীবামবিজয়’ত যি বৰ্ণনা আছে তাৰো ভাব-ভাষা ঠিক একে।

বিবাহৰ অন্তত নৱ-দম্পতি গৈ যেতিয়া বাসৰ ঘৰত প্ৰৱেশ কৰে সেই প্ৰসঙ্গত
যি শৃঙ্গাৰ ৰসাত্মক গীত আৰু বৰ্ণনা দিয়া হৈছে তাৰো ভাবে-ভাষাই হুবহু সাদৃশ্য
চকুত পৰে।

হুয়ো ঠাইতে ‘গীত’ৰ ৰাগ ‘কৈল্যাণ’, ‘খৰমান’।

পদ—“নৱধৰ ধৰিএ অধৰ মধু ধঞ্চল

লোচন মুদি বহু মাই।

কৰত সুৰত মত্ত মাতঙ্গ গামিনি

কামিনি জামিনি জাই।” (‘ত্ৰীবাম বিজয়’)

‘কল্পিণী-হৰণ’ৰ বৰ্ণনা

ঘন ঘন নয়ন

পঙ্কজ মুহ হেৰি

হেৰি কৰত কান্ধু কেলি।

আলিঙ্গি অঙ্গ

অনঙ্গ ৰঙ্গ বসিক

ৰমণিক ভুজ মেলি।” ইত্যাদি

মূল ভাগৱতত শৃঙ্গাৰ-ৰস-উদ্ভাৱক বৰ্ণনা এই প্ৰসঙ্গত মুঠেই নাই। কল্পিণীক নগৰলৈ
আনি ত্ৰীকৃষ্ণই বিধিমতে বিবাহ কৰালে—“পুৰমানীয় ৱিধিৱত্বপথেমে” ভাগৱতৰ এই
নীৰস নগ্ন উক্তিৰাৰেই নাট্যকাৰৰ তুলিকাত সবসম্বন্ধ হৈ উঠিছে (ওপৰত দিয়া
গীত ফাকি—“ঘন ঘন নয়ন” তুলনীয়)।

সংস্কৃত শ্লোকবোৰত তেওঁ যিবোৰ ছন্দ প্ৰয়োগ কৰিছে তাৰ ভিতৰত অনুতুপ-
ছন্দই অধিক।

অগ্ৰাণ্য কাব্য আদিত ধকাৰ দৰে নাটবোৰতো শ্ৰীকৃষ্ণক তেওঁ ভগৱান স্বৰূপে কল্পনা কৰিছে—“কৃষ্ণস্ত ভগৱান্ স্বয়ম্” এয়ে তেওঁৰ কল্পিত নীতি। কাৰ্য্য-কাহিনী-বোৰত তেওঁৰ সততে ছটা দিশ প্ৰকাশ হয়—এটি মনুষ্য কৃষ্ণ, অইনটো ভগৱান কৃষ্ণ। মনুষ্যৰূপে তেওঁ ধৰাত অৱতীৰ্ণ হৈ নানা কাৰ্য্যকৌশল দেখুৱাই আৰু অৱশেষত ভগৱান ৰূপে অলৌকিক মহিমা প্ৰদৰ্শন কৰি জগতবাসীক চমৎকৃত কৰি তোলে।

শ্ৰীমদ্ভগৱদ্গীতা আৰু ভাগৱতৰ যি কৃষ্ণৰূপ তেওঁ তাকেই নাটো ক্ষেত্ৰতো প্ৰচাৰ কৰিছে। ইয়াৰ ভিতৰত দাস্য ভক্তিয়ে প্ৰাধান্য লাভ কৰা দেখা যায়।

বীৰ-কৰুণ-শৃঙ্গাৰ আৰু ভক্তি বসৰ মধুৰ সংমিশ্ৰণত তেওঁৰ প্ৰায় কেউখন নাটেই নাট্যবস-পুষ্ট হৈ উপভোগ্য হৈ পৰিছে। কিন্তু কোনো ঠাইতে ভক্তিবসক অতিক্ৰম কৰি অইন কোনোটো বসেই পৰিগতিত সুকীয়া প্ৰভাৱ পেলাব পৰা নাই।

‘ভাট’ চৰিত্ৰ তেওঁৰ নাটৰ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মিলন-সূত্ৰ স্থাপক। অলঙ্কাৰপূৰ্ণ ভটিমাৰ যোগেদি ভাটে অদৃশ্য প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ ৰূপগুণৰ আভিযা বৰ্ণনা কৰি পূৰ্ববাগ অঙ্কুৰিত কৰে। ঠায়ে ঠায়ে পত্ৰ বিনিময়ে ইয়াৰ আশু ক্ষুৰণত ইন্ধন যোগায়।

সঙ্গীত-প্ৰাচুৰ্য্য তেওঁৰ নাটৰ অগ্ৰতম প্ৰধান অঙ্গ। একেখন ‘কেলি-গোপাল’ নাটত একুৰি বাৰটা গীত সন্নিৱেশ কৰা হৈছে।

আকস্মিক বিষয় সৃষ্টিৰ বাবে তেওঁ কেতিয়াবা অপ্ৰাসঙ্গিক ঘটনা বিস্তাৰ কৰাও দেখা যায়। ‘কালীয়া-দমন’ৰ বনবহ্নি-পান, ‘কেলি-গোপাল’ৰ লক্ষ্যচূড়বধ, ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ৰ বিপ্ৰপৰ্জ বৃদ্ধা এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

মূল নাট্যবস্তু পৌৰাণিক হলেও, তাকে জাতীয় পৰিৱেশত স্থাপন কৰি শিল্পী-সুন্দৰ ভুলিকাৰে তেওঁ তাক ৰমনীয় আৰু ৰমণীয় কৰি তুলিছে।

শ্ৰীমাধৱদেৱ (১৪৮৯-১৫৯৬ খৃঃ)

শঙ্কৰদেৱৰ একান্ত বাধ্য প্ৰিয়তম শিষ্য মাধৱদেৱো গুৰুজন-সদৃশ ধৰ্মগুণ, কবি, সঙ্গীতজ্ঞ, নাট্যকাৰ। ‘নামঘোষা’, ‘ভক্তিবক্তাৱলী’ বচোতা মাধৱদেৱ, ‘নামমালিকা’, ‘বৰগীত’ বচোতা মাধৱদেৱ, ধৰ্মাধিষ্ঠিতা সত্ৰ-স্থাপনিতা মাধৱদেৱ—এইজনো মাধৱদেৱ আৰু অষ্টমীয়া নাট-বচোতা মাধৱদেৱ নামত মানুহ একজন হলেও, ৰচনা-শৈলী আৰু ভাৱ-ভঙ্গীত একেজন নহয়। অষ্টমীয়া নাটত তেওঁ গুৰুজনাক অনুকৰণ কৰিছে উপকৰা ভাৱেহে। তেওঁৰ নাটসমূহ তেওঁৰ নিজস্ব ৰচনা শৈলীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। বৰ্তমান এই কেইখন নাট মাধৱদেৱৰ নামত পোৱা যায়,

(১) অৰ্জুন-ভজন (বা দধি-মখন)

(২) চোৰধৰা

- (৩) ভূমি লুটিয়া
- (৪) পিম্পৰা শুচুৱা
- (৫) ভোজন বিহাৰ
- (৬) ব্ৰহ্মা মোহন
- (৭) ভূষণ হৰণ
- (৮) বাস বুৰুৰা
- (৯) কোটোৰা খেলা

প্ৰকৃত বচক সন্দেহজনক

অৰ্জুন-ভঞ্জন

বিষয়-বস্তু—নন্দ-যশোদাৰ ওপৰত শিশু কৃষ্ণৰ ভৰণ-পোষণৰ ভাব পৰিছে। এই চালুকীয়া শিশুৰ হুষ্ঠালিত তেওঁলোক কেতিয়াবা অতিষ্ঠ হৈ পৰে। নন্দ-যশোদাৰ দধিভাণ্ডৰ পৰা তেওঁ গাখীৰ, লৱণ চুৰি কৰি খায়, বান্দবকো খুৱায়। ক্ৰমান্বয়ে হুষ্ঠালি অসহ্য হৈ পৰাত এদিন যশোদাই কৃষ্ণক উৰাল এটাত বান্ধি থলে, তথাপি বাখিৰ নোৱাৰিলে। উৰালৰ সৈতেই চুচৰি চুচৰি গৈ অৰ্জুন গছ হুজোপাত খুন্দা মাৰিলে গৈ। গছ উভালি পৰিল আৰু তাৰ পৰা হুগৰাকি দিব্য পুৰুষ ওলাই আহি কৃষ্ণক দণ্ডৱতে প্ৰণাম জনালে; নন্দই শিশু কানাইৰ মহিমা দেখি স্তম্ভিত হ'ল আৰু কোলাত লৈ চুমা খালে।

প্ৰাসংগিক বিষয়—শ্ৰীমাধৱদেৱৰ এইখন প্ৰথম নাট; বচনা কাল ১৫৩৮ খৃষ্টাব্দ। ইয়াক তেওঁ গণককুচিত থকা কাল ছোৱাৰ ভিতৰত বচনা কৰে আৰু ইয়াৰ অভিনয়ত মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱেও হেনো যোগ দিছিল। আখ্যানৰ আধাৰ পুথি ভাগৱত ১০ম স্কন্ধ আৰু হৰিবংশ। কিন্তু ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰৰ মৌলিক প্ৰতিভাৰ বিকাশ হোৱা দেখা যায়। নাটখনৰ শেষছোৱাত নন্দ, যশোদা আৰু ৰোহিণীৰ মাজত যিখিনি গুৱাল-গালি দিয়া আছে, মূল পুথিবোৰত তাৰ নাম-গোন্ধেই নাই।

মূল ভাগৱতত শ্ৰীকৃষ্ণই যমলাৰ্জুন বৃদ্ধ ভঙ্গ কৰা দেখি নন্দই হাঁহিলে বুলি কোৱা আছে [“বিলোক্য নন্দঃ প্ৰাৰ্হসত্” ১০ম স্কন্ধ ১১শ অধ্যায়]। তেওঁ গৈ যশোদা আৰু ৰোহিণীকো সংবাদটো জনালে আৰু দুয়ো আহিল। যশোদাই পুত্ৰ স্নেহত বিগলিত-প্ৰাণা হৈ চেনেহ চাৱনিৰে চাই গাখীৰ খুৱাবৰ মনেৰে ‘কৃষ্ণ’ ‘কৃষ্ণ’ বুলি মাতিব ধৰিলে—“কৃষ্ণ কৃষ্ণ অববিন্দ্যাক ভাত এহি স্তনং পিত্ৰ” (১০ম স্কন্ধ ১১শ অধ্যায়)। নাট্য-শিল্পী মাধৱদেৱে এইখিনিতে ভাগৱতৰ গহীন পৰিৱেশ বৰ্জন কৰি নিচেই চহা অসমীয়াৰ ঘৰুৱা পৰিৱেশৰ মাজত সোমাই পৰিল আৰু চৰিত্ৰ কেইটাৰ মাজত এই সুযোগতে নিৰ্ভাজ গাৱলীয়া চিত্ৰ এটি দাঙি ধৰাৰ প্ৰয়াস

কৰিলে। বৈষ্ণৱ-সাহিত্যত এয়ে লৌকিকতাৰ এক উৎকৃষ্ট উদাহৰণ। যশোদাৰ ওপৰত চকু বঙা কৰি নন্দই এইদৰে তৰ্জ্জন-গৰ্জ্জন কৰিব ধৰিলে—“আহে দাসিক দাসি, বান্দি ঢাজি গোৱাৰি; ওহি প্ৰাণপুত্ৰ কৃষ্ণক কমন অপবাধে গৰুক পাগে জৈছন খণ্টচোৰ সৰুক বান্ধ এ তোহৌঁ সোহি পৰকাৰে বন্ধন কয়লি। তোহাৰি কোন সৰু, হামু কত তপ কৰিএ দেৱক বৰে বৃদ্ধ বয়সত কৃষ্ণক পুত্ৰ পাৱল, সোহি প্ৰাণপুত্ৰ বৃদ্ধ পড়িয়ে যেনেক মৰি জাই.....। আপুন পুত্ৰক খাইতে চাৱল, কৃষ্ণক নখাই হামাক খাৱ। আহে নাগিনি, তোহাক বন্ধুয়ে নাটল.....।”

যশোদাও কম বিধৰ তিৰোতা নহয়। চুঙা চাই সোপা দিলে এইদৰে—“আহে বুঢ়িয়া, কাহেক আগে ঐছন বাগ দেখাৱ। তোহাঁৰি আজি ভাৱনা চুব কৰব। তুহু হামাৰি বাখোৱাল, নিসান্ধাগে উঠিয়ে কলসা কণ্ডিয়া, বাঞকো সিকিয়া জুড়িয়ে কান্ধে কৰিয়ে মলিন বসন পৰিয়ে গোষ্ঠক চলবি, খেণু বাখবি, গাই হুহিবি, দুধক ভাব বহিবি, তুহু গৃহেৰ কোন অধিকাৰ.....কি কৃষ্ণক ধুৱাইতে খুৱাইতে দুখ পাৱল, হামাক মাৰিতে আসা কয়ে থিক।”

মাধৱদেৱৰ দৰে বৈষ্ণৱ গুৰু এজন্যৰ বচনাত এনে গুৱাল-গালি অতি অস্বাভাৱিক যেন লাগে; আৰু এই কাৰণেই হবলা অসমীয়া সমাজৰ “গুৱাল-গালি” বোলা এটা জতুৱা প্ৰবচন অসমীয়া সাহিত্যত ঠাই পালে। আজিকালিও ‘গুৱাল-গালি’ বুলিলে জুধে-মধে পৰা অতি বেয়া ধৰণৰ গালি বুজায়।

এই নাটত শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰিত্ৰৰ দুটি দিশ প্ৰকাশ পাইছে—(১) মানৱ শ্ৰীকৃষ্ণ, (২) ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণ। মানৱৰূপে তেওঁ অতি দুষ্ট অঘাইটং ল’ৰা, কাৰো কথা হুস্তনে, দধি-দুধ-লৱণ চুব কৰি খায়, সঙ্গী গোপ-গোপী সৱকো খুৱায়, বান্ধবকো খুৱায়। মাকে উপায় নেপাই পঘাৰে বান্ধি শাস্তি দিয়ে। তথাপিও দুষ্ট ল’ৰাই দুষ্টালি নেৰে—“পৰম ঈশ্বৰ পুৰুষোত্তম ত্ৰিগুণ-নিয়ন্তা গুণাতিত পৰম দেবতা জিব্বক তৰণ নিমিত্তে, আপুনি সান্ধাতে বেকত ছয়া, কপট মহুয়া-চেটা দেখায়া বিবিধ লিলা-বিস্তৰ কৰল”। মাকে উৰালত বান্ধিও ল’ৰাক বাধিব নোৱাৰে আৰু উৰালে সৈতে চুচৰি গৈ অৰ্জুন গছত থন্দা মাৰে।

কিন্তু ভগৱান ৰূপে তেওঁ তৰুতৰ অধীন। যশোদাই গৰু-পঘাৰে মেৰিয়াই মেৰিয়াই বান্ধেহে বান্ধে, যিমানেই জোৰা দিয়ে সিমানেই দুৰ্ভাগ্যল চুটি হয়। তেতিয়া তেওঁ নিজ ইচ্ছাতে বান্ধ ললে—“হামু জব আপুনে বন্ধন নাহি লেহে, তব কি হামাক বান্ধিতে পাৰব। হামু তৰুত বংসল গুণে তৰুতক অধিন।” বমলাৰ্জ্জুন তৰুত পিছত নল-কুবেৰ আৰু মণিগীৰ-কুবেৰ হুৱোজন শাপজট দেৱতা শ্ৰীকৃষ্ণৰ পাদস্পৰ্শত উদ্ধাৰ পালে আৰু হুৱো পূৰ্ব দিবা ৰূপ লাভ কৰিলে। সঙ্গাব-

পাশ-বন্ধ জীৱ ভগৱানৰ অমুগ্ৰহত বন্ধন-মুক্ত হোৱাৰ এই এটা উৎকৃষ্ট উদাহৰণ ;
 “হুহো দেৱতা.....বাজ হুৱা কহৌ কৃষ্ণক দেখল, নাৰদক পবসাদে, ছুহু দেৱতা পবম
 ঈশ্বৰ বুলি জানল, জয়কৃষ্ণ জয়কৃষ্ণ বোলি দণ্ডৱতে বাৰম্বাৰে পবনাম কয় কহৌ...
 ভূতি কৰিতে লাগল।”

নাটখনৰ কেইটামান সংস্কৃত শ্লোক কৰিয়ে ‘বিশ্বমঙ্গল স্তোত্ৰ’ৰ পৰা উদ্ধৃতি
 কৰিছে মাথোন :—

“ঘোষন্ত মোহশমনায় মিথো গুণেন

মধ্যে ববন্ধ জননী নৱনীত চৌৰম্..... (৪নং শ্লোক)

নক্ষত্ৰমিত্ৰ নৱনীত কণাৱকীৰ্ণম্

বন্ধঃস্থলোদবমগোচৰমাগমানাম্ (৫নং শ্লোক)

পৰমিমমুপদেশমাদ্যদ্যকং নিগমৱনেষু (৬নং শ্লোক)

চোৰধৰা—এদিন গোপী এগৰাকীৰ ঘৰত শ্ৰীকৃষ্ণই লৱলু চুব কৰি খাব ধৰিছে।
 এনেতে গোপী আহি দেখা পাই ছুৱাৰ জপাই অম্বাশ্ৰ গোপী সৱকো মাতি আনি
 লৱলু-চোৰক হাতে হাতে ধৰা পেলালে আৰু বাজআলি বাটলৈ লৈ আহিল।
 ছেগ বুজি কৃষ্ণই লগৰ গ’বৰীয়া ল’ৰা কেইটামানক মাতি আনি তেওঁক মিছাকৈ
 চোৰধৰা বুলি কৈ গোপীহঁতৰ ওপৰতহে তেওঁলোকে ওলোটাই গালি বৰষিব ধৰিলে।
 ইপিনে বহুত পৰলৈ কৃষ্ণ ঘৰলৈ উলটি নহা দেখি যশোদাই ইপিনে সিপিনে তেওঁক
 বিচাৰি ব্যাকুল হৈ ঘূৰি ফুৰিছে। শেষত এগৰাকী গোপীয়ে তেওঁক দেখা বুলি কৈ
 যশোদাক সেই ঠাইলৈ লৈ গ’ল; তেহে যশোদাই অকণ শাস্তি পালে।

এই নাটৰ ৰচনা কাল আনুমানিক ১৫৫৭ খৃষ্টাব্দ। ইয়াৰ বিষয়বস্তু ভাগৱতত
 নাই; বিশ্বমঙ্গল-স্তোত্ৰৰ পৰা কিঞ্চিৎ আভাস লোৱা বুলি ছই এজন সমালোচকে
 মন্তব্য কৰিছে।*

ভূমি-লুটিয়া

বিষয়-বস্তু—কৃষ্ণই এদিন ঘৰৰ ভিতৰত সোমাই শীৰ-লৱলু খাব ধৰিছে ;
 এনেতে যশোদাক দেখি তেওঁ মাটিত লুটি খাই পৰি মিছাকৈয়ে কন্দাকটা কৰিব
 ধৰিলে।

ক্ৰং— “ভূমি লুটিয়া কান্দে গোপীনাথ ভাণ্ডিতে মাৱৰে।

চুব কৰিয়া শীৰ লৱলু খায়া খালি ঘৰে ॥

পদ— কেবা নিয়া খাইল মোৰ এ নৱ লৱনি ।
এহি বুলি ছমি ছমি কান্দে যতুমণি ॥
ঘন শীৰ থৈয়াছিলো তাৰো গৈল খায়া ।
এহি বুলি কান্দে কানু ভাগুটি গড়ায়া ॥”

মাকে ফাকি ধৰিব নোৱাৰি সমিধান দিলে ‘এইবোৰ বান্দবৰ উৎপাত, কি কৰিব! তই নেকান্দিবি সোণ।’ ইয়াকে কৈ ধুই-পখালি কৃষ্ণক কোলাত ললে আৰু শীৰ-লৱনু খাব দিলে। ল’ৰাৰ কান্দোন কেনিবা গ’ল, খাবলৈ পাই নাচিব ধৰিলে। এই নাটত থকা এই শ্লোকটো বিহুমঙ্গল স্তোত্ৰত আছে—

“নীতং নৱ নৱনীতং
কেন চ পীতং পয়ঃ ক মে সুবলী ।
ইতি সমুদীৰ্য্য লুঠন্তঃ
ভূমৌ বালং নমামি গোপালম্ ॥”

এই শ্লোকটোকে ভিত্তি কৰি এই নাট ৰচনা কৰা বুলি অনুমান কৰা হয়, কাৰণ, ভাগৱতত ইয়াৰ সবিশেষ বৰ্ণনা পোৱা নেযায়। ইয়াত কবিৰ মৌলিক প্ৰতিভাই আধিক্য লাভ কৰিছে।

শিশুৰা গুচুৰা ঝুঝুৰা—ইয়াতো শিশু কৃষ্ণই গোৱালৰ ঘৰত শীৰ-লৱনু চুৰি কৰি খাই ধৰা পৰাৰ অটন এটি ধেমেলীয়া দৃশ্য দিয়া হৈছে। প্ৰথম ছোৱাত গীতৰ যোগেদিয়েই গোপীৰ প্ৰতিটো প্ৰশ্নৰ উত্তৰ কথা-চহুৰ কান্নায়ে মুখে মুখে দি গোপীৰ মুখ বন্ধ কৰিছে—

ক্ৰঃ —“মোৰ ঘৰে কেনা তুমি বোলয় গুৱালি ।

বলাইব কনিষ্ঠ মঞি বোলে বনমালি ॥

পদ— গোপি বোলে এখা তুমি আইলা কি কাৰণে ।

মোৰ ঘৰ বুলি আহিলো বোলে নাৰায়ণে ॥

জানিলো আসিলা তুমি ঘৰ নাজানিয়া ।

লৱনু কলষে কেনে আছ হাত দিয়া ॥” ইত্যাদি

ফাকি দি গোপীৰ পৰা কান্নাই আহিল সঁচা, কিন্তু যশোদাই ফাকি বুজিব পাৰি গালি পাৰিব ধৰিলে। কান্নায়ে ইয়াতো যথোচিত উত্তৰ দি তেওঁৰ মূৰৰ মাত বন্ধ কৰিলে; এইবাৰ তেওঁ যশোদাৰ অন্তৰত আঘাত লগা কথা কৈছে—

‘হে মাই, তুহু জনম আঠকুৰি বহয়ে থিক। ছায় পুত্ৰ ছয়া সে দোৰ হুৰ কয়ল। অৰ হামাক আগ চাহুৰি লগাবল।অৰ অপমান সহিবাক নপাৰি পলাঅব। তোহাৰি ভাবনা চুৰ কৰব। হামাক নপাই পাছ কান্দি যবব।’

অন্তৰত আঘাত লগা এনে উক্তিৰ পৰা নাটখনিৰ হাস্যবস সৃষ্টিত কিছু বাধা পৰিল।

মাধৱদেৱৰ ‘চোৰ ধৰা’ আৰু ‘পিপ্পৰা-গুচুৰা’ নাটত ‘বিশ্বমঙ্গল স্তোত্ৰ’ৰ ছাঁ পৰা বুলি কালিৰাম মেধিয়ে ‘অঙ্কৱলী’ৰ পাতনিত উল্লেখ কৰিছে। বহু গৱেষণা-প্ৰতিষ্ঠিত এই মন্তব্যৰ যুক্তিযুক্ততা সমৰ্থন কৰি আমি ইয়াৰ লগতে আৰু এটি মন্তব্য আগ বঢ়ালো। মাধৱদেৱৰ এই বচনাৰ ওপৰত বিখ্যাত কবি শ্ৰবকাৰ শ্ৰবদাসৰ (পঞ্চদশ শতিকা) বচনাৰ পৰশো অমুমান হয়,—

“বুখী ঝালিনী ঘৰ মে আয়ো নে কু সংকা নানী।

শ্ৰবস্তাম তব উত্তৰ বনায়ো চাঁটী কাঢ়হু পানী ॥” (‘শ্ৰবসাগৰ’)

কৃষ্ণই মাখনৰ দাতিত লাগি থকা পৰুৱাবোৰ আঁতৰাবলৈ যত্ন কৰা বুলি যশোদাৰ আগত ফাকি দিছে। মাধৱদেৱে কৈছে—

“হৰি বোলে গোপি বড় দোষ পাইলি বাড়ি।

পিপ্পৰা গুচাইতে লাগি হাত দিয়া আছি ॥” (‘পিপ্পৰা গুচুৰা বুঝুৰা’)

ভোজন বিহাৰ বুঝুৰা—ইয়াৰ বিষয়-বস্তু এই :—বৃন্দাবনত গোপগণৰ সৈতে কান্ধুৱে গৰু চৰাইছে। সকলোৱে বনভোজ খাবলৈ বহিল, এনেতে গাই-গৰুৰোৰ কেনিৰা গুচি গ’ল। আধাখোৱাকৈ কৃষ্ণই পিছে পিছে লৰ দিলে, কিন্তু বিচাৰি নেপায়। শেষত বুজিব পাৰিলে গৰুৰোৰ আৰু গৰুখীয়াৰোৰ ব্ৰহ্মাই লুকুৱাই ৰাখিছে।

আখ্যানৰ মূল ভাগ ভাগৱতৰ ১০ম স্কন্ধৰ পৰা লোৱা হৈছে। বচনা কাল আনুমানিক ১৫৭২ খৃষ্টাব্দ।

ব্ৰহ্মাৰোহণ বুঝুৰা—বিষয়-বস্তু এই :—এদিন গৰু চৰাওঁতে বৃন্দাবনৰ পৰা গোপবৃন্দ আৰু গাই-গৰুৰোৰ ব্ৰহ্মাই লুকুৱাই ৰখাৰ কথা শ্ৰীকৃষ্ণই তেতিয়া গম পালে তেওঁ নিজে গাই-গৰু আৰু গোপবালকসৱৰ ৰূপ লৈ ব্ৰহ্মধামত থাকিবলৈ ললে। ব্ৰহ্মাই দেখি অৰাক্। তেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণই শিশুৰূপ এৰি চতুৰ্ভূজ ৰূপে তেওঁৰ সমুখত দেখা দিলে। ব্ৰহ্মাৰ মতিভ্ৰম ঘটিল আৰু কৃষ্ণসীলাৰ তৰু বুজিব পাৰি তেওঁক স্তুতি কৰিব ধৰিলে।

‘ভোজন বিহাৰ’ আৰু ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’ ছয়োদশ নাট একেটি আখ্যানৰে আলম লৈ বচনা কৰা হৈছে, আৰু আখ্যানটো ভাগৱত পুৰাণৰ ১০ম স্কন্ধৰ।

‘অশ্বাসুৰ-বধ’ ‘ভোজন বিহাৰ’ আৰু ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’ প্ৰকৃততে এখন নাট হ’ব লাগে বুলি অনুমান হয়। ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’ৰ আৰম্ভণিতে সূত্ৰধাৰৰ বচন একাকিত এইদৰে কোৱা আছে—

“সোহি কৃষ্ণ ওহি সভামধো বেকত হয়, অঘাস্থৰ বধ—ভোজন বিহাৰ—
ব্ৰহ্মামোহন (জাজা) কবৰ ।”

‘অঘাস্থৰ বধ’ নাট নহয়, আখ্যান মাত্ৰ । ‘ভোজন বিহাৰ’ আৰু ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’
নাটৰ গীত কেবাটাও একে । ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’ নাটত ‘অঘাস্থৰ বধ’ৰ পিছত ‘ভোজন
বিহাৰ’ৰ গীত প্ৰথমৰ পৰা শেষলৈকে যোগ কৰিব লাগে বুলি কোৱা আছে ।
দৰাচলতে ‘ভোজন বিহাৰ’ নাটৰ আখ্যান এইখিনিতে হ’ব লাগে । তেহে ‘ব্ৰহ্মা
-মোহন’ আখ্যানৰ কথাখিনি খাপ খায় ।

‘ভোজন বিহাৰ’ত যিটো ভটিমা আছে সি অশ্লীল নাটৰ ভটিমা সঙ্গ
নহয় । ইয়াত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাহাত্ম্য-স্মৃচক বৰ্ণনা নাই, “জয় জয়” শব্দেৰে আৰম্ভ
কৰা হোৱা নাই । ই কাহিনী-গীত অনুকৰণ । যশোদাই কৃষ্ণক গ’ক চৰাৰৰ বাবে
বৃন্দাবন অভিমুখে যাবলৈ কৈছে মাথোন । গীতটোত বাগ, ভাল, মান একোৰে
উল্লেখ নাই ।

বাস কুজুৰা—বিষয়-বস্তু—এই নাট বাধাই কৃষ্ণৰ সঙ্গ-সুখ বাঢ়া কৰি বাকুল
হোৱাৰ এটি দৃশ্য । এদিন যেতিয়া বাধা তেওঁৰ কান্ধত উঠে, তেতিয়া কৃষ্ণই ক’লে
যে বাধাৰ নিমিত্তে তেওঁৰ মান-সন্মান সকলো গ’ল । তেতিয়া বাধাই তেওঁৰ ওচৰত
ক্ষমা মাগি চৰণত শৰণ ললে ।

ইয়াৰ আখ্যানভাগ ভাগৱত পুৰাণ, হৰিবংশ আৰু বিষ্ণু পুৰাণত আছে ।
ভাগৱতী ধৰ্ম্মত গোপীসকলৰ ভিতৰত বাধাৰ নাম উল্লেখ কৰা নহয় । কিন্তু এই
নাটৰ আখ্যান গোটেইটোৱেই বাধা-কৃষ্ণ সম্বন্ধীয় । শঙ্কৰদেৱেও তেওঁৰ ‘কেলি
গোপাল’ (বা ‘বাসক্ৰীড়া’) নাটত বাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰায় এনে এটি চিত্ৰকে অঙ্কন কৰিছে ।
সমালোচকৰ দৃষ্টিত এই নাট দুখনৰ বচক অনিশ্চিত ।

কুৰণ-হৰণ কুজুৰা—বিষয়বস্তু—এদিন বাধাই পানী আনিবলৈ বৃন্দাবন পিনে
যাব ধৰিছে ; এনেতে দেখিলে কদম গছৰ তলত কানাই টোপনিত লালকাল ।
তেওঁৰ অলঙ্কাৰখিনি বাধাই চুৰ কৰি আনি তেওঁক টোপনিৰ পৰা জপালে আৰু
অলঙ্কাৰবোৰ কি হ’ল সুধিলে । কৃষ্ণ নিমাত । ইতিমধ্যে বাধাই সকলোখিনি
অলঙ্কাৰ নি যশোদাক দিলেগৈ । ক্ষম্বক পাচত কৃষ্ণই সকলো বৃত্তান্ত যশোদাক
কলেহি আৰু যশোদায়ো বাধাক এইদৰে গুৱাল-গালি পাৰিব ধৰিলে—“ঐয়ে দাসিক
দাসি, চাপ্তি সোৱাৰি, হানাবি প্ৰাণপুত্ৰক ঐচন কলহ দেৱত, কৈছে মৰিতে নজাৱ,
তোহাবি যবে কোন হানি কয়ল, তন্নিমিত্তে কৃষ্ণক অপৰণ বোলৈছে, তোহাবি যুখে
চাব পবোক ।”

এই নাটখনৰ তেতিয়া মাত্ৰৰে পঁচোটা বৰণীত । আটাইকেইটা গীত

মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ ‘বৰগীত’ত সন্নিৱিষ্ট কৰা আছে*। কিতাপখনিত সন্নিৱিষ্ট বৰগীতবোৰ যদি মাধৱদেৱৰ বুলি স্বীকৃত হয়, তেনেহলে এই নাটখনিও মাধৱদেৱৰ বুলি কোৱাত আপত্তি কৰিবলৈ বিশেষ কথা নাই। অৱশ্যে একশৰণ মহাপুৰুষীয়া ধৰ্ম্মত বাধা-কৃষ্ণৰ যুগল মূৰ্ত্তিৰ ধ্যান বা কল্পনা নিষিদ্ধ। গতিকে বিষয়টোত অকণ সন্দেহৰ থল নোহোৱাও নহয়।

কোটোৰা-খেলা—বিষয়-বস্তু—যমুনাৰ পাৰ; গ’বখীয়া ল’ৰা কিছুমান লগত লৈ কৃষ্ণই খেল-ধেমালি কৰিব ধৰিছে। এনেতে বাধা আৰু গোপী কেইগৰাকীমান হাতে হাতে দধি-ভাণ্ড লৈ তাত উপস্থিত। কৃষ্ণই লোভ সামৰিব নোৱাৰি, সঙ্গী-সকলৰ সৈতে খাত্ত সম্ভাৱত হাত দিব খোজে। গোপীসৱে বাধা দি কৃষ্ণৰ নাম আৰু জাতৰ কথা স্মিলে; কৃষ্ণই গালিৰে উত্তৰ দিলে—

“ভুহ গোৱালি হামু গোৱাল।

পৰ্বত বনত খপহোঁ কাল ॥

এমুৱা কত কত খাই আছে দই।

কি সোধ তোৰ মায়েৰ পৈ ॥”

কৃষ্ণৰ মুখত এনে অবাচি বচন শুনি গোপীগণ উলটি যাৰ খুজিলে, কিন্তু কৃষ্ণক মাজত লৈ গোপগণে আগতি ধৰিলে আৰু সেইখন ‘কানাইৰ চকি’ বুলি পইচা বিচাৰিলে। তেওঁলোকে পইচা দিবলৈ অমান্তি হোৱাত ছয়ো দলৰ মাজত মুখ-চুপতি চলিল। কিন্তু গোপীগণে কানাইৰ মন বুজে, তেওঁক ক’লে যে তেওঁ যদি নাচে, তেতিয়াহলে তেওঁক দধি-দুগ্ধ-লৱণ খাবলৈ দিব। তেতিয়া কৃষ্ণই নাচি নাচি কোটোৰা খেল পাতিলে।

এই নাটত থকা “কোটোৰা খেলাই হৰি” গীতটো মাধৱদেৱৰ বৰগীত-সমূহৰ ভিতৰতো পোৱা যায়ন।

ওপৰত উল্লেখ কৰা নখন নাটৰ ভিতৰত ‘ব্ৰহ্মা-মোহন’, ‘ভূষণ-হৰণ’, ‘বাস-

* ভ্ৰ:—‘বৰগীত’ সম্পাদক—ঐহিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা।

† ‘কোটোৰা খেল’ এবিধ প্ৰাচীন খেল। ‘আঠৈ লাক আহি কাপোৰত দলিয়াই কৰা খেল’। (চ: অ:)।

‘কোটোৰা’ শব্দৰ অভিধানিক অৰ্থ ‘লাও বা নাৰিকলৰ কোটোৰা’ (চ: অ:)

কবি বিভূষণৰ পৰাৱলীতো ঠায়ে ঠায়ে ‘কটোৰ’ ‘কটোৰা’ শব্দ পোৱা যায়; যেনে—

“কনক লতাখনি ফুৰি বৈসায়ল

হুচবুগ বডন কটোৰ লো’

... ..

ঝুমুবা' আৰু 'কোটোবা খেলা' মহাপুৰুষ শ্ৰীমাধৱদেৱৰ ৰচিত নহয় বুলি সন্দেহ হয়। প্ৰথম কাৰণ, বাধা-বিষয়ক কথা অসমৰ বৈষ্ণৱ গ্ৰন্থৰাজিত পোৱা নেযায়; দ্বিতীয় কাৰণ, চৰিত্ৰকাৰ সকলেও এই চাৰিখন নাটৰ নাম উল্লেখ কৰা নাই; মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ নামত বাৰখন নাটহে ('বাৰনাট') আছে।

প্ৰক্ষিপ্তভাঙ সন্দেহ—মাধৱদেৱৰ সন্দেহজনক নাট কেইখন প্ৰক্ষিপ্ত নহয় বুলিব যুক্তিও নোহোৱা নহয়। তলত এই বিষয়ে এটি চমু আলচ আগ বঢ়োৱা হ'ল—

'ভূষণ-হৰণ' আৰু 'বাস ঝুমুবা'ত বাধাৰ নাম আছে যদিও তাত কৃষ্ণই বাধাক সাৱটি লোৱা নাই; বৰঞ্চ, বাধাৰ বিপক্ষে যশোদাৰ কথা কিছুমানহে উঠি কৈছে; তাত বাধাৰ উৎকৰ্ষতা নাই, বাধা-কৃষ্ণৰ যুগল-মুষ্টিৰ উপাসনাৰ কথা নাই। 'ভূষণ-হৰণ'তো কৃষ্ণই যশোদাক বাধাৰ বিৰুদ্ধে কৈছে—“হামো বালকগণ সহিতে : ভণ্টা খেলারত : হামাৰ ভণ্টা ওহি বাধিকা চুৰি কয়ল.....হামাৰি এচেন কলঙ্ক ৰাঢ়ল।”

'বাস ঝুমুবা'তো বাধাই কৃষ্ণৰ কান্ধ বগোৱাব বাবে শেষত ক্ষমা ভিক্ষা মাগিছে—“পামৰি গোপনাৰি তোহাক নাহি জানিয়ে : কান্ধ বগাৱলু : পৰম অপৰাধ আচৰলু : ওহি অপৰাধ মৰম স্বামি।” এই কথাই শূদ্ধাৰ বস উদ্ধাৱনত মুখেই সহায় কৰা নাই।

'কোটোবা খেলা'তো কৃষ্ণ আৰু শিশুৰ মাজত যি কোটোবা খেল দেখুৱা হৈছে, তাত প্ৰক্ষিপ্ততাৰ গোন্ধ নাই। তাতো বাদিকাৰ নামটোহে মাপোন আছে।

'বাস ঝুমুবা'ৰ শেষৰ গীতটো এই—

“ব্ৰজমঙ্গল : বাস বসিক গুৰু

কৰত অনঙ্গ বস কেলি

তেঞি উলাসল হুচ পাৰা

পললটি বৈঠায়া কনক কটোৰ।

...

টাইনপৰ চোৰ।

পাণ্ডল হেম কটোৰ।

ধৰিতে খাটল তায়

তোড়ল নথৈৰ ঘাৰ।”

[বিভাগতিৰ 'পদাৱলী' বসন্ততী স'ত্বেৰণ]

'বতন কটোৰ', 'কনক কটোৰ' আৰু 'হেম কটোৰ'—এই তিনিওটা পদৰ অৰ্থ 'সোণৰ বাটি', ইয়াৰে স্তনযুগলৰ উপমা দিয়া হৈছে। কিন্তু বিভাগতিৰ পদাৱলীৰ যি ভাব আৰু বস তায় সৈতে মাধৱদেৱৰ নাটৰ ভাব আৰু বসৰ মিল নাই। বেগ এটাৰ বোপেহি মাধৱদেৱৰ নাট্যবস পৰিৱৰ্তন প্ৰচেষ্টা নকুন কৰা। বিভাগতিয়ে এই পদ পদতহে প্ৰয়োগ কৰিছিল।

বাধা পূৰ্ত্ত মন

সাধু অধৰ মধু

পানে মোহিত মতি ভেলি ॥”

বৰগীততো এই খেলৰ উল্লেখ আছে—

“কোটোৰা খেলাই হৰি এ বালেকৰ কেলি” ইত্যাদি।

‘কোটোৰা-খেলা’ত “মাবৰ পৈ” গ্ৰাম্য সম্বোধন গোৱাল-গোৱালিনীৰ মুখৰ উক্তি মাথোন; গতিকে নাটত চৰিত্ৰোচিত ভাষাকপে দোষণীয় বুলি ধৰিব নোৱাৰি। তেতিয়া হলে তেওঁৰ ‘পিপ্পৰা গুচুৱা’ আৰু ‘অৰ্জুন-ভঞ্জন’ নাট দুখনতো প্ৰক্ষিপ্ততাৰ চেকা আহি পৰে। প্ৰথমখনত গোৱালিনীৰ প্ৰতি কৃষ্ণই এঠাইত কৈছে—“আপুনে গৃহে লৱণু খাবল : অব ভতাৰক ভয়ে হামাক অপযশ দেহ”। দ্বিতীয়খনৰ এঠাইত নন্দই যশোদাৰ প্ৰতি তৰ্জ্জন-গৰ্জ্জন কৰিছে এইদৰে—“আহে দাসিক-দাসি বান্দি : চান্দি গোৱাৰি।” বস-পৰিৱেশনৰ উদ্দেশ্যে প্ৰয়োগ কৰা এনে বিধৰ ছই-এটা বিক্ষিপ্ত উক্তি-প্ৰত্যাভিহাৰেই নাটখন প্ৰক্ষিপ্ত কৰিব নোৱাৰে।

শৃঙ্গাব-বস-সিক্ত এগুটি-দুগুটি বচনেও নাটখনিক প্ৰক্ষিপ্ত নকৰে। কাৰণ, মাধৱদেৱৰ ত্ৰীকৃষ্ণ সদায় শিশুকৃষ্ণহে। ইয়াত প্ৰকৃত শৃঙ্গাবৰ স্থান কোনো পধ্যেই হব নোৱাৰে। যিকণ আছে ই বাধা-কৃষ্ণৰ ল’ৰা-ধেমালি, পুতলা-খেল, কণ কণ ল’ৰা-ছোৱালীৰ দৰা-কইনা সজা কচুগুটি খেল মাথোন।

‘ব্ৰহ্মা মোহন ঝুমুৰা’ আৰু ‘ভোজন বিহাৰ’ ঝুমুৰা’ৰ প্ৰথম ভটিমাটি একে। লিখক স্কুৰীয়া হোৱা হলে বচনাও স্কুৰীয়া হোৱাহে স্বাভাৱিক আছিল।

মধ্যযুগত “নাট্যলিংগ লিখাতে কিঞ্চিৎ”—এই বচনফাকি সাধাৰণ লিখকসকলে শিৰোগত কৰি ৰাখিছিল বুলিয়েই শাস্ত্ৰ নিষেধৰ বিকটাকাচৰণ কৰিবলৈ তেওঁলোকৰ সাহ নহৈছিল। কিন্তু মাধৱদেৱ অসাধাৰণ লিখক। গতিকে তেওঁৰ চলিত মাৰ্গৰ বিপৰীতে বাট বুলাত আচৰিত হব লগীয়া একো নাই। শেষ কথা, সাঁচিপতীয়া এই নাটবোৰ প্ৰায়েই সত্ৰ বা সত্ৰসদৃশ পৱিত্ৰ অধিষ্ঠানৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰি অনা হৈছে। দায়িত্বশীল মহলত ইয়াৰ সবন্ধৰণৰ সুব্যৱস্থা আছে। বহিৰাগত কোনো বকম ব্যক্তিয়ে ইয়াৰ ওপৰত হাত বুলাব পাৰে বুলি সন্দেহ নহয়। এনে স্থলত অৱাধীনীয় বচনা বা প্ৰক্ষিপ্ত উক্তি-প্ৰত্যাভিহাৰ আমদানি ইয়াত কোন সূত্ৰত কেনেদৰে হব পাৰে ভাবিব নোৱাৰি।

মাধৱদেৱৰ নাটসমূহৰ সাধাৰণ লক্ষণ

১। মাধৱদেৱৰ নাট কেইখনে সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্ৰৰ নিয়মবোৰ প্ৰায় লঙ্ঘন কৰিছে; কেবাখন নাটত নান্দী য়োক নাই, অস্তান্ত সংস্কৃত য়োকো কম।

২। শঙ্কৰদেৱৰ নাট্যবীতিও তেওঁ বহুক্ষেত্ৰত মানি চলা নাই। তেওঁৰ কেবাখন নাট ভটিমা-বৰ্জিত।

শিশুকৃষ্ণৰ খেল-ধেমালি, চল-চাহুবী আদিয়েই তেওঁৰ নাটবোৰৰ প্ৰধান বিষয়। কোনো কোনো আখ্যান ভাগৱত-পুৰাণ আদিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত যদিও কোনো কোনোবোৰ মৌলিক। কৃষ্ণ-যশোদাৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত মৌলিকতাৰ পৰশ সজোব, সতেজ।

৩। তেওঁৰ নাটত বসব পৰিৱৰ্ত্তন নাই বুলিলেও হয়। মূলতঃ ভক্তিৰস আছে যদিও তেওঁৰ নাটবোৰ হাস্যৰসায়ক; গহীন গম্ভীৰ পৰিৱেশৰ গাইত লগু আৰু শিশু উপভোগ্য সবল পৰিৱেশ একোটিহে উদ্ভৱ হৈছে।

৪। “নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ” এই কথাষাৰে সঙ্কৃত নাট্যবোৰত যিদৰে নান্দী-শ্লোকৰ পাঠক সূত্ৰধাৰ হয় নে নহয় এই বিষয়টোত এটা সন্দেহৰ দ্বাৰা সৃষ্টি কৰিতে, ইয়াতো এই নাটবোৰৰ ভাঙনা নোহোৱা হলে, কালক্ৰমত এনে এটা সন্দেহৰ ভাব সৃষ্টি হোৱাটো স্বাভাৱিক আছিল। কিন্তু মাধৱদেৱৰ নাটত এই সন্দেহ আঁতৰিছে; কিয়নো, সূত্ৰধাৰৰ ‘প্ৰৱেশ’ বা ‘প্ৰস্থান’ সূচক কোনো উৰ্দ্ধ তেওঁৰ নাটত পোৱা নাযায়, অথচ, সূত্ৰধাৰৰ বচন গায়ে গায়ে বাগ্মণ হৈ আছে। ইয়াৰ পৰা নিঃসন্দেহে ঠাৱৰ কৰিব পাৰি যে অঙ্কীয় নাটত সূত্ৰধাৰ আদিৰ পৰা অমূল্যলৈকে থাকেই—এই বিষয়ে উল্লেখ কৰিলেহে সন্দেহৰ সৃষ্টি হয়। সেইদৰে মাধৱদেৱে উল্লেখ কৰাটোকে বাদ দিছে। অশ্লীল চৰিত্ৰবোৰৰ প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থান সম্বন্ধে তেওঁ বহু ঠাইত কোনো নিৰ্দেশ নিদিয়ৈ।

৫। গীতবোৰ ঠায়ে ঠায়ে গছা শ বা গছা ভাঙন একোটাৰ দ্বাৰা পৰিহৃত কৰা হৈছে। উদাহৰণ—

জঃ— “আজু কাহা জাসি বোলয়ে গোৱালি।

পেখিয়ে আমি তবল বনমালি ॥

পদ— ছাব বোল—গোপি বাহু প্ৰসাৰি।

লৱণ চাৰি কৈছে কৰাসি মুৰাৰি ॥

কথা—গোপি বোল—হে কানাই, তুচ্ছ লৱণ চাৰি কৰিয়ে বাবুৰ হামাক ভাঙিয়ে জায়াসি, আজু কাহা জাব, বহু বহু হামাক হাতে পঢ়লি, তোচাৰি ভাৱনা চুব কৰব।

পদ— ঘৰমহ চোৰ গোৱাৰি ঘন ডাকে।

পড়াকো গোৱালি আৱল সবজাকে ॥

কথা—গোপি বোল—হে সখি, হামাৰ বন্ধিৰে চোৰ পসিয়ে দিক হাসু ছাব

বন্ধ কৰে বাধছি, তোহোঁসৰ সত্বে আৱ, হামাকু মাৰি চোৰ পলাই। হে সখি,
তোহোঁ দাব নাহি ছোড়বি, হামুসৰ এ আৱত।

পদ— ধৰল সৱহি মিলি হৰিক চোৰ।

মাধৱ কহ গতি গোবিন্দ মোৰ।”

৬। মাধৱদেৱৰ ব্ৰজাৱলী ভাষাত অসমীয়া শব্দৰ প্ৰাচুৰ্য্য আছে, উদাহৰণ—

“ব্ৰহ্মা ত্ৰীকৃষ্ণৰ নিকজ ৰূপ দেখি চকুত নিমিসে তিমিৰ লাগি, হংসজ্ঞান
হস্তে ওফৰি পবল, কৃষ্ণক মুহিবে খোজন্তে আপুনি মোহ ভৈলা, মেক পৰ্বতক আগে
উইচলা, প্ৰেণ্ড বায়ুক আগে সিমেলিৰ তুলা, সাগৰক আগে ক্ষুদ্ৰ নদি.....”
ইত্যাদি (‘ব্ৰহ্মা-মোহন’)।

৭। কোনো কোনো পদত ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ কোনো চিন নাই; ই প্ৰায় পূৰণি
অসমীয়া সদৃশ, যেনে—

“ভূষণ হৰায়া আচা স্মৃতিয়া একলে।

যযোদা সুনিলে আজি মৰিব বিকলে ॥

নমাতিয়া আচা হৰি নপায়া উত্তৰ।

পানী লৈয়া বাছৰিয়া বাধা আহিল ঘৰ ॥” (‘ভূষণ হৰণ’)

“কেৱা নিয়া খাইল মোৰ এ নৱ লৱনি।

এছি বুলি ছম ছমি কান্দে যতুমণি ॥

ঘন খিৰ থৈয়াছিলো তাৰো গৈল খায়া।

এছি বুলি কান্দে কামু ভাগুটি গড়িয়া।” (‘ভূমি লুটিয়া’)

৮। তেওঁৰ ভাষা সৰল, অলঙ্কাৰবিহীন। কোনো কোনো ঠাইত অতি লঘু
আক গ্ৰাম্য ভাষাই ভাষাৰ মান পৰ্য্যাপ্ত স্থলন কৰা যেন লাগে, যেনে, “মাৰৰ পৈ”
(‘কোটোৰা খেলা’)—গোৱাল-গোৱালিনীৰ উক্তি।

“অব ভতাবক ভয়ে হামাক অপযশ দেৱত” (‘পিপ্পৰা গুচুৱা কুমুৰা’)—
গোৱালিনীৰ প্ৰতি ত্ৰীকৃষ্ণৰ উক্তি।

৯। তেওঁৰ নাট প্ৰায়বোৰ চুটি আৰু সঙ্গীত-বহুল। সুদীৰ্ঘ কাহিনীৰ পৰিৱৰ্ত্তে
চমু পৰিস্থিতিৰ ওপৰত তেওঁৰ নাট্য-বস্তু প্ৰতিষ্ঠিত।

১০। হান্স-মধুৰ পৰিস্থিতিৰ মাধ্যমেৰে ভক্তি-গধুৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰাই
মাধৱদেৱৰ নাটকীয় বৈশিষ্ট্য।

১১। সংস্কৃত নাট্য শাস্ত্ৰমতে ‘সঙ্গী’ নামেৰে এটা চৰিত্ৰৰ সৈতে সূত্ৰধাৰে নাট
পৰিৱেশনৰ প্ৰাথমিক আলাপ-আলোচনা কৰে। শব্দবোৰে এই চৰিত্ৰৰ সংযোগ কৰিছে,
পৰৱৰ্ত্তী বৈকল্প নাট্যকাব্যসকলেও বহু ঠাইত কৰিছে, কিন্তু মাধৱদেৱে সুঠাই কৰা নাই।

গোপাল আতা (আনুমানিক ১৫৩৩—১৬০৮ খঃ)

কাল-সংহতি মৰ্গৰ প্ৰতিষ্ঠাতা গোপাল আতা মাধৱদেৱৰ একক প্ৰধান শিষ্য ।
তেওঁ তিনিখন নাট প্ৰণয়ন কৰে—

- (১) জন্ম-যাত্ৰা
- (২) বোকা-যাত্ৰা (বা জন্মযাত্ৰাৰ নন্দোৎসৱ)
- (৩) গোপী-উদ্ধৱ-সংবাদ নাট (বা উদ্ধৱজান অঙ্ক)

জন্মযাত্ৰা—বসুদেৱ আৰু দৈৱকীৰ বিবাহ-যাত্ৰাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম পৰ্য্যন্ত কাহিনী ভাগ এই নাটৰ বিষয় ; পটভূমি ১০ম স্বৰূপ ভাগৱত । নাটখনৰ এটা সংস্কৰণত শ্ৰীকৃষ্ণৰ নামাকৰণ কাৰ্য্যাবলীও সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে । অইন এটা সংস্কৰণত এই নামাকৰণ বিষয় লৈয়েই ‘বোকা যাত্ৰা’ বা ‘জন্মযাত্ৰাৰ নন্দোৎসৱ’ নামেৰে এখন সুকীয়া নাট ৰচনা কৰি ইয়াক ‘পাচতি’ আখ্যা দিয়া হৈছে—‘ইতি বোকাযাত্ৰা পাচতি সমাপ্ত ।’

‘পাচতি’ হলেও দুয়োখন নাটৰে যে সুকীয়া অভিনয় কৰা হৈছিল সেই বিষয়েও চৰিতকাৰসকলে কৈ গৈছে যে গোপাল আতাই মাধৱদেৱৰ সাক্ষাতত কীৰ্ত্তন ঘৰৰ চৌহদৰ ভিতৰত ‘জন্মযাত্ৰা’ৰ প্ৰথম ভাওনা কৰে । ইয়াৰ পিছদিনা ‘বোকা-যাত্ৰা’ বা ‘পাচতি’ কৰা হয় ।

গোপী-উদ্ধৱ সংবাদ নাট (বা উদ্ধৱজান অঙ্ক)

বিষয়-বস্তু—ক’সবধৰ পাচত মথুৰাৰ সিংহাসনত উগ্ৰসেন ৰহিল । কৃষ্ণও তাতৈ আছে । নন্দ-যশোদা আৰু গোপীগণক সম্ভাৱ দিবৰ মনেৰে তেওঁ উদ্ধৱক বাৰ্তা-বাহকৰূপে পঠিয়ালে ; আৰু সেইমতে উদ্ধৱ গোকুলত উপস্থিত হ’ল । নন্দৰ খবৰত উদ্ধৱে পৰম সাদৰ সম্ভাষণ লভি আপ্যায়িত হ’ল ।

মূল কাহিনী ১০ম স্বৰূপ ভাগৱতৰ পৰা অনা হলেও কবিয়ে তুই-এয়াইত মৌলিক সৃষ্টিও নকৰি থকা নাই, যেনে—

(১) গোপীসৱে লগ হৈ এজন ‘পথিক’ক কৃষ্ণৰ ওচৰলৈ পঠিয়ালে । পথিকে যেতিয়া গোপীসকলৰ বাতৰি কৃষ্ণক জনালেগৈ কৃষ্ণই তেওঁক বহুপ্ৰকাৰে মান-সংকাৰ কৰিলে ।

(২) কৃষ্ণই এখন ‘প্ৰমথ’ লিখিও উদ্ধৱক দিছিল । পত্ৰখন দিয়াৰ লগে লগে গোপী-বিবাহত তেওঁৰ কেনেদৰে চকু পানী সৰ-সৰকৈ ওলাইছিল তলৰ পীতৃত এই বিবাদ-চিত্ৰ প্ৰকাশ পাইছে—

ক্ৰ—

“বিবহে আকুল গোপি হাযাকু নিবিল ।

বুবে নয়নক নিব খিব নোহে চিত্ত ।”

পদ—

“মাধৱ হে উদ্ধৱক ধৰি হাত ।
কহ মোহে গোপিনিক সন্দেশ বাত ॥
জানয়ে নাহি গোপি মোহ বিনে আন ।
দেহ বোধ উদ্ধৱ গোপিক বহু প্ৰাণ ॥”

নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য—

শ্ৰীকৃষ্ণ-বিবহত নন্দ-যশোদাৰ বিবাদ, গোপ-গোপীসকলৰ হা-ছতাশ আদি কৰিয়ে গীত আৰু সলাপৰ যোগেদি সুন্দৰভাৱে ফুটাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে, কিন্তু কেইটামান গীত তেওঁ শব্দৰ-মাধৱদেৱৰ পৰা লবছ উদ্ধৃত কৰিছে, যেনে—

“চলবে চল বন্ধু উদ্ধৱহে
সুমৰি গোকুল মন দহে” ইত্যাদি

গীতটো মাধৱদেৱ-ৰচিত ।

সেইদৰে—

“মাই মাধৱ বিবহে
হবয় চেতন তুমু জীৱন নাৰহে” । ইত্যাদি

গীতটো শব্দৰদেৱ-ৰচিত ।

‘জন্মযাত্ৰা’ আৰু ‘নন্দোৎসৱ’ নাট ভটিমা-বৰ্জিত । মাধৱদেৱৰো (শিশুকৃষ্ণ সম্বন্ধীয়) নাট কেইখন প্ৰায় ভটিমা-বৰ্জিত ।

‘নন্দোৎসৱ’ৰ আবহুণি আকস্মিক, যেনে—

স্বত্ৰধাৰ— “আছে সামাজিক লোক,—
অনন্তৰে নন্দে দেখল—

অদ্ভুত মধুৰ মূৰতি বালক জাত ভেল” ইত্যাদি

মাধৱদেৱেও ছই-এখন নাটত এনে দৰণৰ আকস্মিক আবহুণি কৰি পূৰ্ণ প্ৰচলিত নাট্য-ৰাতিক নেঙা দিছে ।

‘গোপী উদ্ধৱ সংবাদ’ নাটখন আদিৰ পৰা অন্তলৈকে বিপ্লৱলম্ব শৃংখাৰ বসান্ধক । কৃষ্ণৰ সৈতে গোপীসকলৰ বিবহ বিচ্ছেদ এই বসৰ প্ৰধান উৎস । নাট আবহুণিৰ প্ৰায় লগে লগেই এটা দৃশ্যত এপিনে নন্দ-যশোদা, অইনপিনে বিবহ-কাতৰা গোপী-সকলক দেখা যায় । গোপীসকলে মুখেৰে কোনো কথা নকয়, কেৱল গীতেৰে উত্তলা প্ৰাণৰ মৰ্ম্মবাণী জনায় এইদৰে—

গীত ॥ বাগ মাউৰ ধনজী ॥ তাল জ্যোতি ॥

“গোপিনি—প্ৰাণ চাহে না গৈয়োৰে গোবিন্দ

হামু পাপিনি পুত্ৰ : পেয়ৰো নাহি আৰ :

সোহি বহন অববিন্দ ॥

পদ—কমন ভাগ্যঅতি : ভয়োবে সুপৰভাত

আজু ভেটৰ নোহ চান্দা ।

উগত সুব ছব : গেয়োবে গোবিন্দ

ভয়ো গোপবধু আছা ।

... ..

হায়াবি বহু বিধি : হাতে হবল নিধি :

কৃষ্ণ কিঙ্কব বস ভাড়া ॥”

ইয়াৰ পিছত নন্দ আৰু গোপবালক সৰু আহিও গীতৰ যোগেদি একেটা ভাবকে প্ৰকাশ কৰে আৰু শোকত বিহ্বল হৈ মুচ্ছা যায়—

“মিলল গোপগণ : নাসিলা নাৰায়ণ ।

সুনিল জেখনে কাণে ।

মুকুটি পবল : চেতন হবল

মবল গোপিনি প্ৰাণে ॥...”

ই বিপ্লৱন্ত শূদ্ৰাবৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ আৰু ইয়াক উল্লেখ কৰিবৰ বাবে যিবোৰ স্থায়ী ভাব, বিভাৱ, অনুভাৱ আদিৰ আৱশ্যক তাৰ কিছু অংশ এই নাটখনত পোৱা যায়। অনুভাৱ ৰূপে আমি দেখিবলৈ পাওঁ—গোপ গোপী সকলে “বসন তুঘন বিলাস সব চাবল : গোপীসৰ নিসি নিদ্ৰা নাহি কবয় : ।” এই প্ৰসঙ্গতে কৰিয়ে অতি উৎকৃষ্ট বিজনিৰে বিবহিণী সৰৱ ককণ ছবি ফুটাই তুলিছে—

“বৰি বিনে দিন নোহে জল বিনে মীন। ছবি বিনে গোপিব জিৱন তেল কীন ॥” অইনজন পখিক তিকুয়েও এওঁলোকৰ হৃৎকত হৃৎ প্ৰকাশ নকৰি নোৱাৰিলে। ক্ৰীককৰ অৱস্থাও তদুপ। তেওঁ উদ্ধৱ হাতত প্ৰেম-পত্ৰ লিখি দি অন্তৰৰ বেদনা জনাই পঠিয়ালে। উদ্ধৱ গৈ নন্দ-বশোদাৰ কাষ পাওঁতে নন্দ-বশোদাই কৃষ্ণ গুন সুৰ্ধবি বিলাপ কৰিব ধৰিলে। এনেতে সুবৰ্ণ-বধ এখন নন্দৰ ঘৰত উপস্থিত হয়। সকলোৰে ধাবণা হ’ল কৃষ্ণ আহিছে। কিন্তু তেওঁলোক আশাত নিৰাশ হল, দেখিলে সেইজন কৃষ্ণ নহয়, কংসদূত অকুৰ। বিষাদৰ ঢৌ হৃৎপুণ চৰিল।

উদ্ধৱ আহিল। নন্দ-বশোদা গোপ-গোপী সকলোৰে ব্ৰত উপজিল। তেওঁলোকে “কৃষ্ণৰ সন্ময় মনে মনে ধ্যান” কৰি আছে। এনেতে ভোৰোবা এটা দেখি সেয়ে “কৃষ্ণ দূত” বুলি সুধিব ধৰিলে—

“আছে সুন বধুকৰ.....”

এই গীতত বিপ্লৱন্ত শৃঙ্গাৰৰ পৰিমাণ হৃৎপথে চৰিল। নাট্যকাৰৰ ই এটি অভিনয় কল্লনা, মৌলিকত্বৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন।

এই নাটখনৰ স্থায়ীভাৱ বিপ্লৱন্ত শৃঙ্গাৰ, উগ্ৰসেনে ত্ৰীকৃষ্ণক মথুৰাত যুৱৰাজ পাতিলে, তেওঁৰ বিচ্ছেদত গোকুলত যশোদা আৰু গোপীসকলৰ শোক-সম্বাপৰ পাব নোহোৱাত পৰিল। শোককণী এই স্থায়ী ভাৱটো ককণ-বসত পৰিণত হবলৈ যিখিনি উপাদানৰ আৱশ্যক সেই খিনিৰ ইয়াত অভাৱ নাই, যেনে—

বিভাব (আলম্বন, উদ্দীপন)—ইয়াত গোকুলবাসী গোপীসকলৰ মনত মথুৰা-বাসী ত্ৰীকৃষ্ণৰ মধুৰ সোৱণ ককণ-বসৰ আলম্বন, উদ্ধৱ দূত-ৰূপে আহি গোপীসকলক দেখা দিয়াত উদ্ধৱেই এই ককণ-বসৰ অন্ততম উদ্দীপন। গোপীসকলে সেয়েহে উদ্ধৱক পাই কৈছিল :—

গীত ॥ বাগ ভাটিয়ালি ॥ মান পৰিতাল।

“সুনহ উদ্ধৱ প্ৰাণজীৱ মেৰি জাই

কহতু কাহু গোকুলে মিলিব চুনাই।”

অল্পভাৱ—গোপীসকলে ভাবিলে যে ত্ৰীকৃষ্ণই মথুৰাত “ৰাজকন্যা বিবাহ কৰব : হামাত কোন প্ৰয়োজন ধিক” এই বুলি “প্ৰেমে বিহ্বল হয় : আৰ্ত্তবাৰে জৈছে ফন্দন কৰিতে লাগল : তা দেখহ সুনহ।”

৪র্থ পট

অকীয়া নাটৰ ৰচনা-শৈলীত পৰিৱৰ্ত্তনৰ সূচনা

দ্বিজ ভূষণ—(আ: ১৫০৭—১৫৭৭ খৃ:) ‘অজামিল উপাখ্যান’।

বামচৰণ ঠাকুৰ—(আ: ১৫২১—১৬০০ খৃ:) ‘কংসবধ’

বৈভ্যাবি ঠাকুৰ—(আ: ১৫৬৪—১৬২২ খৃ:) ‘স্বমন্ত হৰণ’, ‘নৃসিংহ যাত্ৰা’

ওপৰত উল্লেখ কৰা এই তিনিজন নাট্যকাৰৰ ৰচনাত অকীয়া নাটৰ ৰচনা-শৈলীৰ এটা পৰিৱৰ্ত্তনৰ ছাঁ পৰিলক্ষিত হয়; এই পৰিৱৰ্ত্তন ক্ৰমান্বয়ে পিছৰ অজ্ঞাত নাট কিছুমানতো দেখা যায়। পৰিৱৰ্ত্তনবোৰ এই—

‘অজামিল উপাখ্যান’ৰ গভ্যাংশ ব্ৰজাৱলী হলেও, পভ্যাংশ প্ৰায় পুৰণি অসমীয়া; পভ্যাংশত ব্ৰজাৱলী প্ৰভাৱ নাই বুলিলেও হয়। দ্বিজভূষণৰ ৰচনাৰ পদ্যাবলোৰ শব্দবদেৱৰ কীৰ্ত্তন পুথিৰ পদাৱলী তথা বৈষ্ণৱীয় পদাৱলী সদৃশ। প্ৰথমটো ভটিমা শব্দবদেৱৰ ‘কীৰ্ত্তন’ৰ ‘অজামিল উপাখ্যান’ৰ পদাৱলীৰ দৰেই অল্পকণ কৰি লিখা বুলিলেও অত্যাধিক নহয়, যেনে—

“ব্ৰাহ্মণক ধৰি

নানা যন্ত্ৰ কৰি

বাঙ্কিলেক হাত তুলি।

ভয়ে অজামিলে

পুত্ৰক ডাকিল

আইস নাৰায়ণ বুলি ॥

বিপ্ৰৰ মুখত

মৰম্বে শুনিয়া

হৰিব কীৰ্ত্তন ধনি।

প্ৰভু নাম লৱে

বুলি যেদি আইল

বিস্ম দূত চাবি প্ৰাণী ॥

যমৰ দূতক

খেদায়্য বিপ্ৰৰ

কাটিল বাহু হাতৰ।

কোন ভোবা সৱ

বুলিয়া সোধয়

ভবিয়া যমকিহব ॥”

(দ্বিজ ভূষণ)

“ব্ৰাহ্মণক ধৰি জীৱ বাজ কৰি
 বাঞ্চিলেক হাতে তুলি
 ভয়ে অজ্ঞামিলে পুত্ৰক ডাকিলে
 আইস নাৰায়ণ বুলি ॥
 মৰন্তে বিপ্ৰব মুখত শুনিয়া
 হৰিব কীৰ্ত্তন বাণী ।
 প্ৰভু নাম ল'ৱৈ বুলি খেদি আইল
 বিষ্ণু দূত চাৰি প্ৰাণী ॥
 যমৰ দূতক খেদায়া বিপ্ৰব
 কাটিলা বান্ধ হাতৰ ।
 কোন তোমাসৱ বুলিয়া সোধৱ
 ডৰিয়া যমকিঙ্কৰ ॥” (শঙ্কৰদেৱ)

বামচৰণ ঠাকুৰৰ ‘কংসবধ’ নাটৰ পদাৱলীও শঙ্কৰ-মাধৱদেৱ-বচিত পদাৱলীৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱাৰ্ণিত। ‘কংসবধ’ৰ প্ৰথমটো ভটিমা শঙ্কৰদেৱৰেই আৰু শেষবটো মাধৱদেৱৰ। পয়াৰবোৰো বৈষ্ণৱ-মুগ্ধীয় পদাৱলীৰে ভৰি আছে। উদাহৰণ :—

“বজ্জক বানি নুনি কোপে গোপাল ।
 চৰৰ প্ৰহাৰ কয়লি ততকাল ॥

পদ— চিন্তল মাথা চৰৰ প্ৰহাৰে ।
 ভাভয়ে ধোৱা সৱ সাজ তাহাৰে ॥
 ত্ৰাসে পলাৱল বস্ত্ৰ পেলাই ।
 দেখিয়ে বাম কৃষ্ণ ছয়ো ভাই ॥
 আনন্দে বস্ত্ৰ ভাল বাচি লৈল ।
 আন বস্ত্ৰ সৰ গোপক দেল ॥
 দেখি গোপসৱ কৰিয়ে হবিস ॥
 সিজা সখ বায়ে পুৱায় দসো দিস ॥
 জয় জয় কৃষ্ণ কৰে সখনে বোল ।
 সমাজিক সৰ অৰ হৰি হৰি বোল ॥”

(বামচৰণৰ ‘কংসবধ’)।

দৈত্যাবি ঠাকুৰ-বচিত ‘স্তম্ভ হৰণ’ আৰু ‘নৃসিংহ ৰাজা’ নাটতো সেই একে বকমৰ পুৰণি অসমীয়াত লিখা পদসমূহৰ চানেকি পোৱা যায়। উদাহৰণ—

“প্ৰহ্লাদে বোলয় গিডুব আগে পৰম সাদৰে।

নাহি নুসোভন পাঠ হৰি ভক্তি পৰে ॥

পদ :—

ব্ৰহ্মণ কীৰ্ত্তন পদ কৰিব স্বৰণ।

দাস্ত সৰ্বিষ দেহা অৰ্পণ বন্দন ॥

নববিধ ভক্তি সদা কক আচৰণ।

কহয় দৈত্যাবি গতি মেৰি নাৰায়ণ ॥”

(দৈত্যাবি ঠাকুৰৰ ‘নৃসিংহ ৰাজা’)

“কান্দে সত্ৰাজিত সোকে আকুলিত

নয়নক নিব জুৰাই।

গৃহ স্মৃতা কবি মোক পৰিহৰি

কৈক গইলি প্ৰাণ ভাই ॥

পদ :—

ছুই জুৰাই পুজিয়া নপাই

ভাইক মাৰি নিলা মণি

বেকত নকৰে মাধৱক দৰে

লোকে কৰে কানাকানি ॥

হৰি হৰি ভাই ভোহোক নপাই

সোকে দহে সৰ্বপাৱ।

দিন হিনমতি কহয় দৈত্যাবি

প্ৰণামি মাধৱ পাৱ ॥”

(দৈত্যাবি ঠাকুৰৰ ‘স্তম্ভ হৰণ’)

দৈত্যাবি ঠাকুৰে স্কৃত্ত নান্দীশ্লোকৰ উপৰি অসমীয়াতো নান্দীশ্লিত বচনা কৰিছে। প্ৰকাশ-মাধ্যমত পুৰণি অসমীয়াই বেচি, ব্ৰজাৱলী নামমাত্ৰ। এওঁৰ নান্দী-শ্লিত কেৱল ভক্তি—শ্লিতেই নহয়, কাহিনী-শ্লিতো অৰ্থাৎ নান্দী-শ্লিতত নাট্য-বস্তব চমু আভাস এটিও পোৱা যায়। আগৰ নাট্যকাৰসকলৰ নান্দী-শ্লোকত নাট্য-বস্তব আভাস নাই বুলিলেও হয়। সেইবোৰ আছিল কেৱল বিধিনি-নাশন ভক্তি-শ্লোক ; ভাবা স্কৃত্ত।

৫ম পট

পটতি

দ্বিজ বতিকান্ত আৰু মাধৱ দত্ত

এতিয়ালৈকে ‘পটতি’ নামৰ দুখন পুথি অসমীয়া সাহিত্যত পোৱা গৈছে ; এখনৰ লিখক দ্বিজ বতিকান্ত আৰু আনখনৰ মাধৱ দত্ত। ছয়োখন নাটক নহলেও নাটকীয় উপাদান-সমৃদ্ধ পুথি। বচনাবীতিৰ পৰা অনুমান হয়, দ্বিজ বতিকান্ত সপ্তদশ-অষ্টাদশ শৃংখলা কবি, জাতত ব্রাহ্মণ ; বাসস্থান কহাঁবজাৰ মৰোৱা (মৌজা ওপৰ বৰভাগ, কামৰূপ)। এওঁ বৈষ্ণৱ কবি বুলিয়ে মনে ধৰে ; কিয়নো, কোনো কোনো ঠাইত এওঁ নিজকে নিজে ‘শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণ সেৱক’, ‘কৃষ্ণ-দাস’ বুলি উল্লেখ কৰি গৈছে।

নান্দী-গ্লোক অনুকৰণ সংস্কৃত স্তোত্ৰ এটাবে পুথিখনিৰ আৰম্ভণী কৰা হৈছে। ইয়াৰ পিছতে সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ-সূচক বচন। অষ্টোয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ দৰেই তেওঁ সভাসদবৰ্গক সম্বোধন কৰি বচন মাতে। ইয়াৰ পিছতে আছে, গুণমালা, দিহা, ধৰ দিহা ইত্যাদি। পুথিৰ প্ৰধান বিষয়-বস্তু—বনুদেৱৰ ঘৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম, দৈৱকী আৰু বনুদেৱৰ স্তুতি, জন্মোৎসৱ, নন্দ আৰু বনুদেৱৰ বাতৰি আৰু পুতনা বধ। শেষৰ গীতটো শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণানুকীৰ্তন-সম্বলিত কুঁৱৰা।

পুথিত প্ৰস্থকাৰৰ নামটোত বাদে অইন একো পৰিচয় পোৱা নেযায়। এঠাইত তেওঁ নিজকে ‘মাধৱ দত্ত উপাধ্যায়’ বুলি অভিহিত কৰিছে, অইন এঠাইত ‘পণ্ডিত’ বুলি কৈছে। ‘উপাধ্যায়’, ‘পণ্ডিত’ দুয়োটা শব্দৰ পৰা বুজা যায় লিখক কোনোবা টোল বা ছাত্ৰ সঙ্ঘৰ শিক্ষক, গুৰু বা আচাৰ্য্য আছিল। ‘উপাধ্যায়’ পূৰ্বপুৰুষৰ উপাধি হ'বও পাৰে।

প্ৰথম আধ্যাত কৰি জয়দেৱৰ দশাৱতাৰ স্তোত্ৰেৰে পুথিখনিৰ আৰম্ভণী কৰা হৈছে। দ্বিতীয় আধ্যাত আছে শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম কাহিনী, ইয়াৰ বিভাগ সাতটা ; প্ৰত্যেক ভাগত ‘দিহা’ আৰু ‘পদ’ আছে। ‘পদ’সমূহৰ কিছুমান শব্দব্দেৱৰ দশমৰ পৰা উদ্ধৃত। তাৰ মাজে মাজে ‘দিহা’। শব্দব্দেৱৰ ‘কীৰ্তন’ আৰু হৰ্গাবৰৰ ‘পীতি বামায়ণ’ৰ বীতি অনুকৰণত এই বচনা কৰা হৈছে। এনে কৰাৰ উদ্দেশ্য কি? হৰ্গাবৰৰ ‘পীতি

বামান্ধ' নাটক নহয়, কিন্তু নাটকীয় উপাদানেৰে পৰিপূৰ্ণ। শঙ্কৰদেৱৰ 'কীৰ্ত্তন'তো ইয়াৰ একগি ক্ৰীণ আভাস নোহোৱা নহয়। সেয়েহে, 'পটতি'ৰ এই বচনা-বীতিয়ে কাব্যধনিক গীতি-নাটকৰ পৰ্য্যায়লৈ টানি লৈ যায়। কিতাপখনিৰ তৃতীয় আধাৰ পৰা এই নাটকীয় ভঙ্গীটো চকুত-লগা। ইয়াৰ প্ৰাবন্ধগীতে থকা সংক্ৰান্ত স্তোত্ৰটো অস্বীয়া নাটৰ নান্দীপ্লোক-সদৃশ। ইয়াৰ পাছত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ-সূচনা। তেওঁ অস্বীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ দৰেই ব্ৰজাৱলী ভাষাত বচন মাতি কয়, এয়া 'কৃষ্ণক জন্ম-যাত্ৰা'। ইয়াৰ পিছত দুটা গীত সন্নিৱেশ কৰা হৈছে—এটা শঙ্কৰদেৱ-বচিত ভটিয়া আৰু আনটো বুয়ুৰি গীত। গোটেইখন পুথি দিহা, পদ আৰু ব্ৰজাৱলীত লিখা গঢ়াংশেৰে পৰিপূৰ্ণ।

মাধব দত্তৰ বচনাত ছন্দনা পূৰ্ব কবিৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট, শঙ্কৰদেৱ আৰু গোপাল আতা। গোপাল আতাৰ 'জন্ম-যাত্ৰা'ত থকা সূত্ৰধাৰৰ প্ৰথম বচনকাৰিৰ সৈতে এইজন লিখকৰ সূত্ৰধাৰৰ প্ৰথম বচনফাকি হুবহু একে। অন্ত্যন্ত গীত, পদ আৰু বচনসমূহৰ মাজেদিও এই প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়।

৬ষ্ঠ পট

অক্ষীয়া নাট্যাভাস-সম্পন্ন সংস্কৃত নাট*

[বচনা-শৈলীত অঙ্কুত পৰিৱৰ্ত্তন]

- (১) কামকুমাৰ হৰণ—কবিচন্দ্ৰ দ্বিজ
- (২) বিদ্বেশ অশ্বোদয়—গৌৰীকান্ত দ্বিজ
- (৩) শঙ্খচূড় বধ—দীন দ্বিজ
- (৪) ধৰ্মোদয় নাটক—ধৰ্মদেৱ গোস্বামী
- (৫) ঐক্যক প্ৰয়াণম্—বিভাৰাগীশ
- (৬) লক্ষ্মণৰ শক্তিশেল—ভকতবৰ্জনে দেৱ

এই নাটকেইখন মূলতঃ সংস্কৃত নাট হলেও অক্ষীয়া নাটৰ আভাস-সম্পন্ন হোৱাত ইয়াক অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰত এক অভিনৱ সৃষ্টি বুলি কব পাৰি। সংস্কৃত নাটবোৰত সংস্কৃত ভাষাৰ সৈতে নানাবিধ প্ৰাকৃত, অপভ্ৰংশ আদি ভাষাৰ সংযোগ কৰা হৈছিল। অক্ষীয়া নাটবোৰ ব্ৰজাৱলী-প্ৰধান হলেও প্ৰয়োজন অনুসৰি ই সংস্কৃতৰ সংযোগ লাভ কৰিছে। এই সংস্কৃত নাটকেইখনত সংস্কৃত ভাষাৰ প্ৰাচুৰ্য্য থাকিলেও মাজে মাজে গীত, ভটিমা আদিত ব্ৰজাৱলী প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। তুলনা-মূলক আলোচনাৰ বাবে তলত অক্ষীয়া নাটৰ সৈতে এই নাটবোৰৰ সাদৃশ্য আৰু পাৰ্থক্য-সূচক কেইটামান বিষয় উদ্ধৃত কৰা হ'ল—

সাদৃশ্য—

- (১) আভোপান্ত সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা
- (২) সঙ্গীত-প্ৰাচুৰ্য্য
- (৩) লেহাৰি, সুকাৱলী, ভটিমা (ভটিমা), কোঁ (বাগ), একতাল (তাল)

আদিৰ সন্নিৱেশ

* ইয়াৰ প্ৰথম তিনিখন নাট ১৯৬২ চনত ডঃ সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাৰ সম্পাদনাত অসম সাহিত্য সভাৰ বোগেদি 'কণকৱৰ' নামৰ কিতাপত প্ৰকাশিত হৈছে। ইয়াত এই তিনিখন নাটৰ আলোচনা সেই প্ৰকাশিত পুথিৰ পাঠৰ ভিত্তিত কৰা হৈছে। ৪ৰ্ধ, ৫য়, আৰু ৬ষ্ঠ নাট বৰ্ত্তমান ছদ্মপাণ্য, পত্ৰিক, আলোচনা আদিৰে।

(৪) ব্ৰজাবলী গীত

(৫) আদি বা প্ৰস্তাৱনাৰ ভটিমা আৰু অন্ত্য বা শেষ ভটিমা :

পাৰ্থক্য—

(১) নাট কেইখন একাঙ্ক নহয়।

(২) অসীয়া নাটৰ প্ৰতিটো সংস্কৃত শ্লোকৰ ভাঙনি ব্ৰজাবলী গম্ভীৰ লগে লগে দিয়া হয়। ইয়াত সেই বীতি নাই।

(৩) অসীয়া নাটৰ প্ৰস্তাৱনাত সূত্ৰধাৰৰ মুখত এবাৰ-দুবাৰ মাথোন বিক্ষিপ্ত সংস্কৃত গম্ভীৰ বচনৰ বাহিৰে, বাকী গম্ভীৰ-ভাগৰ মাধ্যম ব্ৰজাবলী। ইয়াৰ গম্ভীৰ-ভাগৰ মাধ্যম সংস্কৃত।

(৪) প্ৰথম তিনিওখন নাটৰ প্ৰস্তাৱনাত ‘মাৰ্দ্দজিক’ (অৰ্থাৎ মৃদঙ্গ-বাদক) নামৰ ভূমিকা এটিৰ সংযোগ কৰা হৈছে। অসীয়া নাটৰ গায়ন-বায়নসকলে গীত গায় আৰু বাজ (তাল-খোল-মিৰং) বজায়। তেওঁলোকৰ মুখত বচন নাই। এই তিনিখন নাটৰ ‘মাৰ্দ্দজিক’ অসীয়া নাটৰ ‘সঙ্গী’ নামৰ ভূমিকা-সদৃশ : তেওঁ সূত্ৰধাৰৰ সৈতে আলাপ-আলোচনা কৰে।

(৫) ‘বিশ্লেষণ জন্মোদয়’ নাটকৰ বাহিৰে প্ৰথম দুখন-ও নাট্যকাৰৰ চৰম ৰাজাভুগতাব ভণিতা-সমূহ লক্ষ্য কৰিব লগীয়া। ‘কাম কুমাৰ-হৰণ’ নাটত বিভিন্ন গীত-পদ আদিত ৰাজ-ভক্তিযুচক বাক্য-বচন সন্নিৱেশ কৰাৰ উপৰিও, প্ৰস্তাৱনাত ‘মাৰ্দ্দজিক’ৰ বচনত ইয়াৰ এটা চৰম চানেকি কিদৰে সূচিত হৈছে তলৰ উদ্ধৃতিটোৰ পৰা বুজা যাব—

‘মাৰ্দ্দজিক’—অয়ে সূত্ৰধাৰ কিম্বদন্তি ৱিধেয়ন ?

(সূত্ৰধাৰ, ইয়াত কি কব ?)

সূত্ৰধাৰ—আঃ অবে মাৰ্দ্দজিকাধম, মলিনচক্ৰসঃ কিং ন পশ্চসি ? ৰাজাধিৰাজঃ শ্ৰীশিৱসিংহ মহিপালঃ শ্ৰীপ্ৰমথেশ্বৰী মহাদেৱ্যা সহ সমাগতা নাটদ্বিত্বমনা বজ্জ্বালায়ুধ-মৰলোক্য সিংহাসনমাকড়ঃ স্থিতৱান্।

(হেৰ’ অধম মৃদঙ্গ-বাদক, কণা চকু দুটাৰে তই দেখা নাই নে কি ? ৰাজাধিৰাজ স্বৰ্গদেও শিৱসিংহ মহাবাহী প্ৰমথেশ্বৰী সাক্ষিতে অভিনয় চাবৰ মনেৰে আহি বজ্জ্বালায়ুধ পিনে মুখ কৰি সিংহাসনত বহি আছেহি)।

(৬) প্ৰতিখন নাটৰ প্ৰতি অঙ্কৰ শেষত দেৱ-প্ৰশস্তি বা ৰাজ-প্ৰশস্তি অইন এক বৈশিষ্ট্য। ‘কামকুমাৰ হৰণ’ নাটত মহী বৰকুকনৰ প্ৰতিও এনে প্ৰশস্তি-বচন দিয়া হৈছে।

ধৰ্মোদয় নাটক—(১৭৮০-১৭৯৪ খৃঃ) ধৰ্মদেৱ গোস্বামী—

[ৰূপক নাটৰ অভ্যুদয়]

নাট্যকাৰ ধৰ্মদেৱ গোস্বামী কামৰূপৰ কৈহাটি সত্ৰৰ গোসাঁই। ‘প্ৰহ্লাদচন্দ্ৰোদয়’ নামৰ ৰূপক নাটৰ আৰ্হিত এই নাট ৰচিত ; বিষয়-বস্তু মোৰামৰীয়া বিদ্ৰোহ ; স্বৰ্গদেও গৌৰীনাথ সিংহক (১৭৮০—১৭৯৪ খৃঃ) ধৰ্মাৱতাৰ ৰূপে অঙ্কিত কৰি মোৰামৰীয়া বিলাকক পাপৰ প্ৰতীক ৰূপে কল্পনা কৰা হৈছে। স্বৰ্গদেও গৌৰীনাথ সিংহৰ ৰাজসভাত এই নাট অভিনয় কৰা হৈছিল।

‘শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰয়াগম্’ নাটৰ কলা-কৌশল সম্বন্ধে পুথিখনৰ পৰা একো কব পৰা নাযায়। কেৱল ইমানকে জনা যায় যে ইয়াৰ লিখক বিদ্যাবাগীশ ; তেওঁ আচাৰ্য্য পঞ্চাননৰ পুত্ৰ। নাট্য-বস্তু মহাভাৰতীয়—পাণ্ডৱসকলে বনবাসৰ পৰা প্ৰত্যাহৰ্ষিত কৰাৰ পাছত শ্ৰীকৃষ্ণই শাস্তিৰ প্ৰস্তাৱ লৈ কোঁৱৰসকলৰ কাষ চাপিল ; কিন্তু বিৰল-মনোবধ হৈ উভতি আহি সেই বিষয়ে পাণ্ডৱসকলক জনোৱাত তেওঁলোক যুদ্ধৰ বাবে সাজু হল। স্বৰ্গদেও প্ৰমত্তসিংহৰ দিনত (১৭৪৪-১৭৫০ খৃঃ) প্ৰসিদ্ধ ছুৱাৰা বংশৰ গজাধৰ বৰফুকনৰ আজ্ঞাক্ৰমে ৰচিত ই এখন দুই অঙ্কীয়া নাট। ৰচনাৰ প্ৰধান মাধ্যম সংস্কৃত হলেও, অঙ্কীয়া নাটৰ দৰে গীত, ভটিমা আদিৰ প্ৰয়োগে ইয়াক অঙ্কীয়া নাটৰ আভাস-সম্পন্ন কৰি তুলিছে। গীতবোৰত সংস্কৃত আৰু ব্ৰজাৱলীৰ অভিনৱ সংযোগ ঘটিছে। এটি গীতৰ নিদৰ্শন তলত উদ্ধৃত কৰা হ’ল—

“ঋণদ নন্দিনী দেৱী কুব্জ নয়নী।
গজেন্দ্ৰ গামিনী নীতিমতী ভগৱতী ॥
কুক্কুল অপকাৰমিহ হি স্বৰস্বতী।
ৰাজসভা গৱতী কৃষ্ণে নিৱেদতী ॥
অভিমত্যা বীৰবৰ পঞ্চপুত্ৰ সমে।
যুদ্ধ কৰি মাৰা প্ৰভু হুই হৰ্ষোদধনে ॥”

ভণিতাত নাট্যকাৰে ৰজা আৰু মন্ত্ৰীৰ দীৰ্ঘ জীৱন কামনা কৰি এইদৰে লিখিছে—

“শ্ৰীমৎ প্ৰমত্তসিংহে বসুধা নাথ
প্ৰতাপতপঃ গো বিদ্ৰ প্ৰতিপালকঃ
প্ৰতিকপঃ নাস্ত্যন্ত তুল্যো ভুবি
তন্ত্ৰাতাত্য প্ৰসিদ্ধ তুচ্ছ ছুৱাৰা

অসমীয়া নাটৰ অইন এটি সংযোগ সূত্ৰৰ সন্ধান দিয়ে। মৈথিলী কবি বিজ্ঞাপতিৰ ব্ৰজাৱলীয়ে অসমীয়া নাটৰ ব্ৰজাৱলীত কিছু ছাঁ পেলাব পাৰে বুলি আগতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে (১ম আখ্যা ‘বচনাৰ আনুমানিক উৎস’ জটব্য)। ইয়াত মৈথিলী নাটৰ সৈতেও এটি সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা গ’ল। অতীতৰ মৈথিলী নাটবোৰত ভাষাৰ মাধ্যম আছিল সংস্কৃত আৰু মৈথিলী; বচনসমূহ সংস্কৃত আৰু গীতবোৰ মৈথিলীৰ মাধ্যমত বচনা কৰা হৈছিল। অসমৰ এই সংস্কৃত নাটবোৰৰ ভাষাও মূলতঃ সংস্কৃত হলেও ব্ৰজাৱলী-বিমিশ্ৰিত হোৱাত এই সাদৃশ্য আকস্মিক নে অনুসৃত অনুসন্ধানৰ বিষয়।

‘অঙ্কাৱলী’ (১ম ভাগ)ৰ পাতনিত কালিবাম মেধিয়ে কৈছে, মৈথিলী কবি উমাপতিৰ কিছু প্ৰভাৱো অসমীয়া নাটত পৰিব পাৰে। কিন্তু দুই-এজন সমালোচকৰ দৃষ্টিত উমাপতি ১৮শ শতিকাৰ কবি।* এই মত যদি সঁচা হবলৈ হয়, তেন্তে অষ্টাদশ শতিকাৰ এই অসমীয়া কবিসকলে মৈথিলী কবিক অনুকৰণ কৰি লিখিছে বুলি ভাবিবৰ কোনো কথাই নুঠে। এইবোৰ বচনা মৌলিক বুলিয়েই কব লাগিব।

৭ম পট

অপ্রকাশিত অঙ্কীয়া নাট

এতিয়ালৈকে যিবোৰ অঙ্কীয়া নাট উদ্ধাৰ কৰা হৈছে তাৰ ভিতৰত অপ্রকাশিত নাটৰ সংখ্যাই অধিক। তলত এনে নাট কেইখনমানৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয় দিয়া হ'ল—

জ্বাসন্ধ-বধ—গোপাল (পুৰাতন বিভাগ); ভটিমা-অমৃত হুটি, নান্দী-প্লোকেবে ইয়াৰ আবন্তনি হৈছে। বন্দী নৃপতি সকলৰ দুখ-দুৰ্দশা বৰ্ণনা কৰি জ্বাসন্ধই গজত বচন মাতে। এনে গজাংশই নাটখনিৰ অধিক অংশ অধিকাৰ কৰিছে আৰু শেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত এই দুৰ্জয় জ্বাসন্ধৰ পঞ্চ প্ৰাপ্তি ঘটে। কাহিনী ভাগৱতীয়। ‘ভকতি-বিহীন দীন গোপাল’ ভণিতা নাট্যকাৰজনৰ আংশিক প্ৰকৃতি পৰিচায়ক।

কংস বধ নাট—জয়নাথ দেৱ

সীতাহৰণ (বালি-বধ)—জয়নাথ দেৱ

বলি-ছলন—জয়নাথ দেৱ

কুলাচল-বধ—লক্ষ্মীনাথ দেৱ

এই নাট চাৰিখন নমাটি সত্ৰৰ (শিৱসাগৰ)। জয়নাথৰ বসতিকাল ১৭০০—১৮৫০ খৃঃ; লক্ষ্মীনাথৰ ১৮০০—১৮৩০ খৃঃ আঃ।

‘সীতাহৰণ’ৰ বাহিৰে বাকী কেইখনৰ আধাৰ গ্ৰন্থ ভাগৱত পুৰাণ আৰু মহাভাৰত। প্ৰকাশ মাধ্যম সংস্কৃত-ব্ৰজবলী।

সিদ্ধূৰ্পৰ্ব যাত্ৰা—লক্ষ্মীনাথ মহন্ত। জয়দ্রথ বধ—দুয়োখনৰ কাহিনী মহাভাৰতীয়। যজ্ঞ-সম্পাদন হেতু সিদ্ধূৰা নৃপতি বনলৈ যাওঁতে যি ঘটনা সংঘটিত হয় ইয়াত তাকেই নিবেদন কৰা হৈছে। ‘যাত্ৰা’ শব্দৰ প্ৰয়োগ হলেও ই সৰ্বসাধাৰণ অঙ্কীয়া নাট্য-বীতি-সম্পন্ন বচনা বিনে অইন একো নহয়। কৃকভক্তিৰ সঘন উল্লেখ এই বীতিৰ অন্ততম লক্ষণ—

(১) “কৃকৰ চৰিত্ৰ ছিল সাৰ (২) “কৃকৰ ভৃত্যৰ ভৃত্য লক্ষ্মীনাথে কয়।”

সিদ্ধু বাজা যাত্ৰা বিহাৰ।”

নাট দুখনৰ প্ৰাপ্তিস্থল পুৰাতন বিভাগ।

শুভদ্রা হৰণ—জীবমানন্দ দেৱ গোস্বামী

পতালিকাণ্ড—জীবমানন্দ দেৱ গোস্বামী

বাৰণ বধ—শ্ৰীপৰমানন্দ দেৱ গোস্বামী

তবগীসেন বধ—শ্ৰীপৰমানন্দ দেৱ গোস্বামী

অমৃত মন্থন—শ্ৰীমহেশ্বৰ দেৱ গোস্বামী

প্ৰথম দুগৰাকি নাট্যকাৰ ভাই-ককাই; বসতিকাল—১৭৫০-১৮০০ খৃঃ আঃ; তৃতীয় গৰাকিৰ বসতিকাল—১৮০০-১৮৩০ খৃঃ আঃ। এই নাট পাঁচখনৰ প্ৰাপ্তিস্থল কবতিপাৰ সত্ৰ—(দৰং)।

শঙ্কৰদেৱৰ জন্মযাত্ৰা—কেশৱকান্ত [চৰিত-মূলক নাটৰ অভ্যুদয়]

এইজন্য নাট্যকাৰ ভাগৱতৰ ৭ম আৰু ৯ম স্কন্ধৰ বচক কেশৱ কায়স্থ হ'ব পাৰে। নাটকত এওঁ শঙ্কৰদেৱৰ ভায়েকৰ নাতি আৰু শঙ্কৰ-ভক্ত বুলি আত্ম-পৰিচয় দিছে; গতিকে শঙ্কৰদেৱৰো নাতি। নাটৰ বচনা ষোড়শ শতিকাৰ আগৰ নহয়। গোপাল আতাৰ 'শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মযাত্ৰা'ৰ অনুকৰণত নাটখনিৰ গাথনি নিৰ্মিত হৈছে। শ্ৰীশঙ্কৰদেৱক নায়কৰূপে কপায়িত কৰি শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে অভিন্ন বুলি অঙ্কিত কৰা হৈছে। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰত ই এটা স্বৰ্ণীয় পদক্ষেপ। প্ৰাপ্তিস্থান পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

সম্বানুৰ বধ—দ্বিজ ভৱকান্ত মহন্ত

স্বৰ্গদেও কমলেশ্বৰ সিংহৰ (১৭২৫—১৮১০ খৃঃ) আজ্ঞাত এই নাট বচনা কৰা হৈছিল। নাট্যকাৰ ফুলবাৰী সত্ৰৰ অধিবাসী। বাঁহজেঙনি সত্ৰৰ বাসুকৃষ্ণ খনিকৰ নামৰ এজন ভক্তই এই নাটৰ নকল এটি লিখি উলিয়ায়। উত্তৰ লক্ষীমপুৰৰ গৰেহাগা মৌজাত ইয়াৰ ভাওনা হয়। ভণিতা তুলনী—

“কহে তুহি লীলা ভৱকান্ত দেৱ বাঁহ জেঙনিৰ শ্ৰীবাসুকৃষ্ণ আনি লেখিলে,
ভৱকান্ত ফুলবাৰী সত্ৰাধিপ, গৰেহাগা মৌজাত ভাও কবিল।

সম্মতি—দাতা শ্ৰীকমলেশ্বৰ ৰূপ কৃষ্ণপুত্ৰ সম্বানুৰ বধ নাট সমাপ্তম্।”

আখ্যান ভাগৱতৰ, প্ৰাপ্তিস্থল পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

ব্ৰজাৱলীৰ মাধ্যম হলেও আধুনিক অসমীয়া শব্দৰ প্ৰয়োগ-প্ৰাচুৰ্য্য নাটখনিৰ অত্যাধিক বৈশিষ্ট্য। কামদেৱে যেতিয়া বুকু ফিল্পাই কেব পাতি উঠে, সম্বানুৰ মন্ত্ৰ। কোডবান্ধই কামদেৱক অৰাইচ ভাষাৰে গালি পাৰিছে; পৰিত্ৰ ব্ৰজাৱলী বুলি কেনিৰা লুকাল।

হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান নাট—পদ্মকান্ত (পূৰ্বকান্ত)

শঙ্কৰদেৱৰ 'হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান' কাব্যৰ আৰ্হিত এই নাটখনিৰ নাট্যবস্তু নিৰ্মিত; ধোবতে কবলৈ হলে, ই শঙ্কৰদেৱৰ কাব্যৰ কপান্তৰ বুলি কলেও ভুল নহয়। কেৱল

বিষয়-বস্তু ক্ষেত্ৰতে নহয়, ভাষা-বিষয়ক অল্পকষণো নাটখনিত লক্ষণীয় বিষয় ;
তলত ইয়াৰে নিদৰ্শন স্বৰূপে ছই-এটি উদ্ধৃতি দিয়া হ'ল ; বিশ্বামিত্ৰৰ অগ্নিহুষ্টি দেখি
কোৱা হৈছে—

“কৈব পৰা বৈ পৰিলেক ধূমকেতু, ঋষি বনবাসী ৰাজ্য ভৈলা আসি কেনি
থাকো আমি।” (নাট)

“কৈব পৰা আসি পৰিলেক ইটো
বিশ্বামিত্ৰ ধূমকেতু
ই হেন ৰাজ্যত স্মৃত বঞ্চিত
নপাইলো ইহাৰ হেতু।” (কাব্য)

বিশ্বামিত্ৰই উত্তৰ দিছে—

“জানিলো লৈবাক খোজ মোৰ ৰাজ্য কাঢ়ি
ধিক্ ধিক্ ধৰ্মহীন হৰিষ্চন্দ্ৰ হাৰী।” (কাব্য)

ভাষা-বীতি আধুনিক অসমীয়াৰ সৈতে সমান্তৰাল-প্ৰায়। ব্ৰজৱলী প্ৰভাৱ
নগণ্য। “ইকথা বহোক” এনে একোটা আকস্মিক বহিষ্কৃতি কাৰ্য্য-কাহিনীৰ স্থান-
কালৰ পাৰ্থক্যসূচক বচন।

“দীন হীন অল্পমতি পদ্মকান্ত বল
কৃষ্ণপদ শিবে ধৰি পদ্মকান্ত বল।”

অশ্ৰাৱ বচনৰ উপৰিও এই ভণিতা নাট্যকাৰৰ কৃষ্ণ-পদ-গত চিন্তাটিৰ সমুজ্জল
ইঙ্গিত।

নাটখনিৰ প্ৰাপ্তিস্থল—চংচৌকী (নগাওঁ)—পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

অমৃত মন্দন যাত্ৰা—সন্ত দাস

ইয়াৰ বিষয়বস্তু আদিকাণ্ড ৰামায়ণ আৰু ভাগৱত পুৰাণ (৮ম আ:)।

প্ৰাপ্তিস্থান—পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

কংস বধ— কৈৱল্যানন্দন দেৱ

সুমনস্তু হৰণ— ”

অমৃত মন্দন— ”

ৰামজন্ম— ”

পুতনা বধ— ”

যুজিকা উদ্ধাৰ— ”

ভোজন ব্যৱহাৰ— ”

ধেনুকাসুৰ বধ— ”

‘বাম-জন্ম’ত বাহিৰে বাকী কেইখন নাট ভাগৱত পুৰাণৰ কাহিনীত প্ৰতিষ্ঠিত ;
কেউখনৰ প্ৰাপ্তিস্থান—দিহিংসত্ৰ ।

[অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ সূচনা]

গোপীহৰণ—প্ৰেমভূষণ

এই নাটখনিও দিহিংসত্ৰৰ প্ৰাচীন সাঁচিপতীয়া সম্পদ । নাট্যকাৰ প্ৰেমভূষণ
এই সত্ৰপ্ৰমুখৰ অন্ততম প্ৰমুখ অধিকাৰ । অইন কি, স্বৰ্গদেও শিৱসিংহই (১৭১৪—
১৭৩৪ খৃঃ বাজৰ্জকাল) এওঁৰ সৈতে বন্ধুত্ব-পাশত পাশবদ্ধ হৈ তেওঁৰ প্ৰতি বহুপ্ৰকাৰ
সহায়-সহানুভূতিৰ অবিহণ আগ বঢ়াইছিল । তেওঁৰ পুত্ৰসৱৰ ভিতৰত কৈৱল্যানন্দন
দেৱ অধিক খ্যাতিমন্ত । ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট্যাষ্টকৰ নিপুণ খনিকৰ কৈৱল্যানন্দন
১৭১৫ খৃষ্টাব্দত সংসাৰধামত অৱতীৰ্ণ হয় । ব্যক্তিগত আৰু ৰাজনীতিগত হেতু
বিশেষত তেওঁ স্বৰ্গদেও ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ বিশেষ সাদৰ সম্ভাষণ লাভ কৰে । দেৱোপম
দৈহিক সৌন্দৰ্য আৰু অমুপম ব্যক্তিত্ব তেওঁৰ উত্তম পৰিচায়ক আছিল । কেৱল
এয়ে নহয়, প্ৰত্যক্ষ ৰাজ-লক্ষণ-ৰাজিয়ে তেওঁৰ প্ৰতি ৰজাঘৰীয়া দৃষ্টি আকৰ্ষণ
কৰিবলৈও সক্ষম হয় । তেওঁৰ পাণ্ডিত্যই সকলোকে চমক খুৱায় । তেওঁ ৰাজ-সম্মান
লাভ কৰে ; ৰজাঘৰীয়া প্ৰশংসা-বাণীয়ে তেওঁৰ মৰ্যাদা বঢ়ায় । ৰজাঘৰৰ পৰা তেওঁক
“চিকুণ গোঁসাই” সংজ্ঞাৰে বিভূষিত কৰা হৈছিল । ৰজাঘৰৰ পৰা এনেবোৰ অনুগ্ৰহ-
নিগ্ৰহ লাভ কৰি দিহিং সত্ৰ এসময়ত জয়-জয় ময়-ময় হৈ পৰিছিল আৰু এই
সত্ৰখনক ‘ৰাজসত্ৰ’ আখ্যাও দিয়া হৈছিল ।*

যশস্বী ৰজা-কবি মাইকেল মধুসূদন দত্তক (১৮২৮—১৮৭৩ খৃঃ) ৰজা-সাহিত্যত
অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ উদ্ভাৱক বুলি কোৱা হয় ; আৰু অসমীয়াত তেওঁৰ ৰীতি অনুকৰণ
কৰিয়েই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ হয় বুলি মত পোষণ কৰা হৈছে । কিন্তু দিহিং সত্ৰৰ
এই নাট্যকাৰ গৰাকীৰ বচনালৈ মন কৰিলে এই মত আৰু নবজ্ঞে । কৈৱল্যানন্দনৰ
আৰিভাৱ কাল ১৭১৫—১৭৮২ খৃঃ, অৰ্থাৎ মাইকেল মধুসূদনতকৈ প্ৰায় এশবছৰ
আগ । তেওঁৰ বচনাৰ ঠায়ে ঠায়ে এইবিধ বচনা-ৰীতিৰ আভাস শিপাই পৰা
দেখা যায় ; কবিশূলভ সবস কল্পনা অনুভৱ কৰা যায় । তেওঁৰ বচনাৰ পৰা তুই-
এটি উদ্ধৃতি উলত দিয়া হল—

“আঃ ৰক্তিৰ কিমতে মধুপুৰে—

স্তন হেৰ অক্ৰুৰ মম ৰাক্য

বৃকি কুলে তমু খিনে—

নাহি জ্যেষ্ঠ হিতকাৰী মম—

* দিহিং সত্ৰৰ বুৰঞ্জী—জন্মৰ বৰা ।

বথে চৰি গৈয়া বাম-কৃষ্ণক বুজায় আনিয়ো হেথা ।

কুবলয় দস্ত ভিৰি মৰাইবো

চলে-বলে প্ৰাণ যদি বহে

বঙ্গশালা পাঞ্চিবেক—

মল্লসবে বন্ধ ভিৰি মাৰিবেক

এহি উপায় কৰি বৈবক নাশিবো ।

আত্মক বন্ধা কৰিবো ।” * (‘কংস-বধ’)

গীত-পদ-ঘোষা কপী কাৰ্য্যকাননো ‘চিকুণ-গোসাঁই’ৰ চিকণ লেখনীৰ পৰশ পাই কপে-বসে বিনন্দীয়া হৈ পৰিছে আৰু তাতো তেওঁৰ এই অপূৰ্ণ বচনাবীতিয়ে ভূমুকি নেমাৰি থকা নাই । তেওঁৰ অমিত্ৰাক্ষৰত কোনো সূস্থিৰ-বীতি চকুত নপৰে ; কেতিয়াবা বচন এফাকিৰ আদিতো, কেতিয়াবা মাজত আৰু কেতিয়াবা শেষত যতি বা বিৰতিৰ উমান হয় ; আৰু তাতো পৃথক শাৰী বা পৃথক ছেদৰ অনুমান হয় ।

শ্ৰমস্তুহৰণ—বল্লভচন্দ্ৰ দেৱ, দিহিং সত্ৰত প্ৰাপ্ত ।

ফলশ্ৰুযাত্ৰা—(১) যতুমণিদেৱ (‘বৰআতা’)—এই নাট দ’ল-যাত্ৰা উপলক্ষে অভিনয় কৰিবলৈ ভাল ।

অজামিল উপাখ্যান—(২) উদিতবামদেৱ, আখ্যান ভাগৱতস্থ । উদিতবাম বতিকাশ্ৰব পুত্ৰ আৰু যতুমণিদেৱ-পৌত্ৰ ।

ভীষ্ম-নিৰ্য্যাণ (৩)—পূৰ্ণানন্দদেৱ

সাৱিত্ৰী-উপাখ্যান (৪) পূৰ্ণানন্দদেৱ—পূৰ্ণানন্দদেৱ ঊনবিংশ শতিকাৰ আদি ছোৱাৰ লোক ; তেওঁৰ দুয়োখন নাটৰ আধাৰ ঐশ্ব মহাভাৰত । প্ৰথমখনত দান আৰু যজ্ঞাদিত ভীষ্মদেৱৰ মহানুভৱতা প্ৰকাশ পাইছে, দ্বিতীয়খন সাৱিত্ৰী-সত্যৱানৰ উপাখ্যানমূলক অঙ্ক । ক্ৰীকৃষ্ণ আৰু পাণ্ডৱৰ কথোপকথনেৰে নাট্য-বস্তুৰ পাতনি মেলা হৈছে ।

(৫) কংসবধ—বৃন্দাৱন গোস্বামী

(৬) সূভদ্ৰা-হৰণ— ”

(৭) বৎসাসুৰ বধ— ”

এইজনা নাট্যকাৰ ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগৰ । তেওঁৰ নাট্য-বস্তু ভাগৱত-মুখী ।

* দিহিং সত্ৰৰ বয়োবৃদ্ধ খ্যাতিমন্ত শিল্পী সূৰ্য্যকান্ত ভূঞাৰ মুখত শুনা ।

- (৮) যুধিষ্ঠিৰৰ বাজসুয় যজ্ঞ—বিষ্ণুচন্দ্ৰদেৱ (১০) কৰ্ণ-পৰ্ব—বিষ্ণুচন্দ্ৰদেৱ
 (৯) কুৰ্মবলী বধ— “ (১১) অভিমুখ্য বধ— “

কেউখন মহাভাৰতীয়; নাট্যকাৰ ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগৰ।

- (১২) অশ্বমেধ পৰ্ব—জগদীশচন্দ্ৰ দেৱ (১৫) দ্ৰোণপৰ্ব—জগদীশচন্দ্ৰ দেৱ
 (১৩) বলিছলন— “ (১৬) গদা পৰ্ব— “
 (১৪) কৰ্ণ পৰ্ব— “ (১৭) ইন্দ্রজিত বধ— “

ঊনবিংশ-বিংশ শতিকাৰ দোমোজাত জগদীশচন্দ্ৰ দেৱৰ আবিৰ্ভাৱ হয়। ‘বলি-ছলন’ত বাদে বাকী কেউখন নাট মহাভাৰতীয়। ব্ৰজাৱলী ভাষা মাধ্যমত ৰচিত সূত্ৰধাৰী ৰচন অবিহনে তেওঁৰ নাট্যাৱলীয়ে অসমীয়া নাটৰ অঙ্ক সম্পূৰ্ণভাৱে আকোৱালি লোৱা নাই।

সীতাহৰণ নাট—গোপালদেৱ

পতালি কাণ্ড নাট— “

কুলাচল-বধ নাটক—কমল

অভিমুখ্য-বধ—লক্ষ্মীকান্ত

বাৰণ-বধ নাটক—ৰমাকান্ত

কুমৰ হৰণ বা } —লক্ষ্মীনাথ
 হৰিহৰ মুক্ত }

কুমৰ হৰণ—কামদেৱ

এই কেইখন পুৰাতত্ত্ব বিভাগত আছে। ইয়াৰ ভিতৰত ‘বাৰণ-বধ-নাটক’ প্ৰায় আধুনিক; ইয়াত ব্ৰজাৱলী প্ৰয়োগ যৎসামান্য। পদাৱলীত প্ৰাচীন অসমীয়াৰ আচোৰ পৰিছে; উদাহৰণ—

“কপিয়ে ৰাম কৰে ঘোৰ যুদ্ধ
 বানৰে পৰ্বতে কৰয় ঘোৰ যুদ্ধ
 ৰাক্ষসে মাৰয় বানৰ জাকে জাকে
 বানৰে ৰাক্ষসে মাৰয় জাকে জাকে”।

* ওপৰত নাম দিয়া সোতৰখন নাটৰ পৰিচিতি ঘোৰহাটৰ সৰবৰহী আইনজীৱীমোহনচন্দ্ৰ মহন্তদেৱৰপৰা পোৱা হয়। নাট্যকাৰ সৰব নাম আবিৰ্ভাৱ কাল অসমীয়া দিয়া হৈছে।

মুক্তাৱলী ছন্দ প্ৰয়োগে সীতাদেৱীৰ অস্তুৰৰ বিবাদ-তৰঙ্গ কিদৰে উথলায়
দৰ্শনীয়।

কিনো মই বাণী

জীৱতিয়ে বন্দী

বিধতায়ৈ দন্দি

কৰিলেক বন্দী (এ)।”

ক্ৰোধাক লঙ্কাধিপতিয়ে সীতাৰ ওপৰত ক্ৰোধৰ প্ৰতিশোধ লবলৈ যেতিয়া
লবি যায়, বজাৰ বৃদ্ধ মন্ত্ৰীয়ে তেওঁক এইদৰে বৃদ্ধি দি উত্তপ্ত মনত শাস্তি-পানী
ঢালিছে—

“তোমাৰ পুত্ৰ লক্ষ্মণে মাৰল,

সীতাক কি নিমিত্তে কাটহ,

এক জনী চুৰি কৰয়

আউৰ জনীৰ চুলি কটা যায়।”

মুক্তি-মঙ্গল ভটিমাৰ ভাষা ব্ৰজাৱলী।

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| (১) প্ৰলম্ব-বিঘাত যাত্ৰা—বমাকাস্ত | (২) ভোজন ব্যৱহাৰ—লক্ষ্মীকাস্ত অধিকাৰ |
| (৩) ক্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয় যাত্ৰা—শঙ্কুনাথ | (১০) মুক্তা হৰণ—চন্দ্ৰকাস্ত অধিকাৰ |
| (৩) কংস বধ—কৃষ্ণকাস্ত অধিকাৰ | (১১) কৃষ্ণ কেলি— |
| (৪) কল্লিণী হৰণ— | (১২) অভিমুখ্য বধ—চন্দ্ৰহাস অধিকাৰ |
| (৫) বাজসুয় যন্ত্ৰ— | (১৩) ভীষ্মৰ শৰশয্যা— |
| (৬) দূতি-সংবাদ— | (১৪) পাণ্ডৱ স্বৰ্গাৰোহণ— |
| (৭) অঘাসুৰ বধ—লক্ষ্মীকাস্ত অধিকাৰ | (১৫) ব্ৰহ্মাসুৰ বধ— |
| (৮) ব্ৰহ্মমোহন— | ” |

ইয়াৰ প্ৰথম দুখন পুৰাতন বিভাগৰ, বাকী কেইখন কমলাবাৰী সত্ৰৰ।

বিৰাট পৰ্ব—কৃষ্ণকাস্ত (আৱাহন ২য় বছৰ ৯ম সংখ্যা ১৮৫০ শক)

(সংগ্ৰহ-কবোতা জীৰামচন্দ্ৰ দাস)

সাতত্ৰিশটা পাত থকা ই এখন সাঁচিপতীয়া নাট। প্ৰথমতে এটা সঙ্কট
লোক দিয়া আছে। তাৰ পাছৰ আৰম্ভণি এইদৰে—

“জয় জয় যুধিষ্ঠিৰ বহি,

নানা ছুখে বনে চলি যাই।

পদ—

ছাদৰ বৎসৰ বকি বনে

অজ্ঞাত থাকিতে তৈলা মনে।

পঞ্চজনে কৰি এক চিন্ত

বিৰাট নগৰে উপনীত।”

শেষ ভণিতা—

“ভীক্ষু দশ বান দিয়া কৰেন প্ৰহাৰ ।
বানাঘাতে অচেতন গঙ্গাৰ কুমাৰ ॥
অচেতন দেখি বথ ফিৰায় সাবথি ।
কৃষ্ণকান্ত ভণে গিত ভাবিয়া ত্ৰীপতি ॥”

অসমীয়া নাটৰ সংখ্যা-বহুলতা আৰু গতানুগতিকতা

কুৰি শতিকাৰ আগ ভাগত যি কেইখন অসমীয়া নাট প্ৰকাশ হৈছে সি আঙুলি মূৰত লেখিব পাৰি; অপ্ৰকাশিত নাটেৰেইহে আমাৰ নাট্য-সাহিত্য উঁৰাল মেট-মৰা। ইয়াৰ প্ৰথম কাৰণ এই যে যি সময়ত এইবিধ নাট বচনাৰ প্ৰয়োজন হৈছিল সেইটো পুথি প্ৰকাশৰ যুগ নহয়। ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইতো তেতিয়া আজিৰ দৰে ছাপাখানাত কিতাপ ছপা হোৱা নাই। অসমলৈ ছাপাখানাৰ প্ৰথম আমদানি হয় ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজ-ভাগত, মিছনেৰি সকলৰ অনুগ্ৰহত; আৰু তেতিয়াৰ পৰাহে দুই-এখনকৈ অসমীয়া কিতাপ ছপা হ'ব ধৰে। দ্বিতীয় কাৰণ, ছাপাখানা স্থাপন হোৱাৰ পিছতো জনসাধাৰণৰ ধৰ্মান্ধতাই বছৰদিনলৈকে ধৰ্মপুথিৰ প্ৰকাশ-পথ বন্ধ কৰি ৰাখে; অসমীয়া নাটবোৰো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহ'ল। হাতে-লিখা ধৰ্মপুথিৰ প্ৰতি থকা বংশগত আস্থা-নিষ্ঠাই অসমীয়া নাটসমূহক নামঘৰ, মণিকুট আদিৰ পৰা কোনো মতেই উলিয়াই দিব নোখোজে। অইন কি, আজি-কালিও এনেবিধ পুথি এখন ছপাব খুজিলে আদেশ-নিৰ্দেশৰ প্ৰাৰ্থী হৈ দহ ঠাইত দহজনৰ কাষ চাপিব লগীয়া হয়।

অসমীয়া নাটৰ ঐতিহ্য পুৰণ, কিন্তু বচনা ব্যাপক। যিমান দিনলৈকে অসমত সত্ৰ-সংহতিসমূহ থাকিব, সিমান দিনলৈকে ইয়াৰ বচনা অব্যাহত হৈ থাকিব বুলি বিশ্বাস হয়। প্ৰতিজন সত্ৰাধিকাৰেই অভিষেক-কালত একোখনি নাট বঢ়িব লাগে, স্বৰ্গত পিতৃপুৰুষৰ তিথি উপলক্ষে নাম-ভাওনা কৰিব লাগে। কোনো কোনোৱে ব্যক্তিগত কাৰণতো বৰসবাহ (লগতে ভাওনা) আদি নামকীৰ্ত্তনৰ মানস কৰে; তেতিয়াও নাট-ভাওনাৰ কথা স্বাভাৱিকতে ওলায়। এইদৰে অসমীয়া নাটৰ সংখ্যা বৃদ্ধি হৈ আহিছে। আধুনিক নাট বচনাৰ লগে লগে সমান্তৰাল ভাবে অসমীয়া নাট বচনাও চলি আছে।

অসমীয়া নাটৰ বচনা প্ৰায় গতানুগতিক। পিতৃপুৰুষৰ মৃত্যুৰ পিছত পুত্ৰই অনান্যাসে সম্পত্তি লাভ কৰাৰ দৰে কোনো কোনো সত্ৰত পুত্ৰই সত্ৰাধিকাৰ পদ লাভ

কবে। গতিকে কেতিয়াবা অখোগ্যজনেও এনে গুরুভাব বহন কবিব লগীয়া হয়
আক পূৰ্ব প্ৰথা অনুসৰি অস্তুতঃ নাট এখনি বচনা কৰিবলৈ বাধ্য হৈ পৰে। ফলত,
ক-বুলিব নজনাঞ্জে বদ্বাৰলী পঢ়িবলৈ যোৱা যেন হয়। বিত্তা-বুদ্ধিৰ অভাৱ হেতুকে
তেওঁ যথা দৃষ্টং তথা লিপিতং কৰি পাল মাৰিব লগীয়াত পৰে ; বচনা গতানুগতিক হয়।
সেয়েহে কোনোবোৰ নাট কোনোবা এখনৰ ছবছ অনুকৰণ। দ্বিতীয় কথা, অভিবিক্ত
অধিকাৰজন কৃতবিদ্য অথবা ষথায়ুক্ত অইতা-সম্পন্ন হলেও পূৰ্ব-বচনা বীতিৰ প্ৰতি
মোহাক্ততা আক একান্ত আনুগত্য থকা বাবে, তেনেজনৰ বচনাও বহু-বিষয়ত
গতানুগতিক হৈ পৰে। এখন নাট পঢ়িলে অইনখন পঢ়িবৰ ইচ্ছা নহয়, দুখন
পঢ়িলে দহখনৰ ৰূপ-বসব উমান পোৱা যায়। মহাপুৰুষ দুজনাব খোজতে খোজ
মিলাই, লেখনীতে লিখি নাট্যবসব কলা-কৌশল প্ৰায় অপৰিৱৰ্তিত আক গতানুগতিক
হৈয়ে ব'ল। সেয়েহে অঙ্কীয়া নাটৰ শ্ৰেণী-বিভাগ কৰিবলৈ হলে বিষয়-বস্তু অবিহনে
অইন উপায় একোটোৱেই নাই। মহাপুৰুষ দুজনাব প্ৰতি থকা একান্ত ভক্তি-প্ৰৱণতাই
অঙ্কীয়া নাটৰ সাহিত্যিক দিশটোক এটা নিৰ্দিষ্ট আৱেষ্টনীৰ মাজত অৱকদ্ধ কৰি ৰাখি
আহিছে। সেয়েহে সংখ্যাবহুল হলেও এইবিধ নাটৰ গুণাগুণৰ হ্ৰাস-বৃদ্ধি নহ'ল
বুলি কলেও অত্যাক্তি নহয়। তৃতীয় কথা, “নামূলং লিখাতে কিঞ্চিৎ” মহাপুৰুষৰ
এই অমোঘ নীতিত খামোচ মাৰি ধৰি থকাৰ হেতুকেও নাটবোৰৰ বচনা শৈলীৰ
ৰূপ-বীতি প্ৰতিটোৱেই চিৰদিন যেন সাঁচত মৰা বিধৰ—একম্বেৱাষিতীয়ম্ হৈয়ে ব'ল।

৮ম পট

ভাৰতীয় বিভিন্ন ভাষাত নাট-ৰচনাৰ পাতনি

বঙালী—মহাপুৰুষ শ্ৰীচৈতন্যদেৱে (১৪৮৬-১৫৩৪ খৃঃব) তেওঁৰ সঙ্গীগণৰ সৈতে ‘কল্লীগীহৰণ’ নামেৰে যাত্ৰা এখন অভিনয় কৰাৰ বৰ্ণনা ‘চৈতন্য ভাগৱত’ত পোৱা যায়। কিন্তু এই যাত্ৰা নাটকখনৰ লিখকৰ পৰিচিতি একো জনা নাযায়। সেইদৰে তেওঁৰ প্ৰেৰণাত তেওঁৰ শিষ্য পশ্চিম ভাৰত নিবাসী বামানন্দ বায়ে ‘জগন্নাথ বল্লভ’ নামেৰে এখন সংস্কৃত নাটক লিখে; এই নাটক জগন্নাথৰ মন্দিৰত অভিনীত হয়, ইয়াত দেৱদাসীগণে শ্ৰী ভূমিকাসমূহ কণায়িত কৰে। চৈতন্যদেৱৰ বঙ্গদেশীয় শিষ্য ৰূপ গোস্বামীয়ে তিনিখন সংস্কৃত নাট লিখে—‘বিদগ্ধ মাধৱ’ (১৫৩২), ‘ললিত মাধৱ’, (১৫৩৭), ‘দানকেলি কৌমুদী’ (১৫৫৩)। নাটক কেইখনৰ বিষয়-বস্তু বাধাকৃষ্ণ প্ৰেম। প্ৰথমখন পোনতে বৃন্দাবনত অভিনীত হয়। সপ্তদশ শতাব্দীত ‘বিদগ্ধ মাধৱ’ আৰু ‘দানকেলি’ যত্ননন্দন দাসৰ দ্বাৰা বঙালীলৈ অনুবাদ কৰা হৈছিল। অষ্টাদশ শতাব্দীৰ শেষ ভাগত স্বৰূপানন্দ গোস্বামীয়ে ‘ললিত মাধৱ’ বঙালীলৈ অনুবাদ কৰে। পৰমানন্দ সেন কবি কৰ্ণপুৰে ১৫৪০ খৃষ্টাব্দৰ আগতে ‘চৈতন্য চম্পোদয়’ নামৰ সংস্কৃত নাটক এখন ৰচনা কৰে। ১৭১২-১৩ খৃষ্টাব্দত পুৰুষোত্তম মিশ্ৰই ইয়াৰ বঙ্গানুবাদ কৰে। চৈতন্যৰ মৃত্যুৰ পিছত ষোড়শ শতাব্দীত গোবিন্দ দাস কবিৰাজে ‘সঙ্গীত মাধৱ’ নামৰ এখন সংস্কৃত নাটক লিখে।

এই সংস্কৃত নাটবোৰৰ অভিনয় বৰ বেছিকৈ নহৈছিল; কিন্তু লগে লগে অলিখিত অৱস্থাত থকা যাত্ৰা কিছুমানৰ সঘন অভিনয় হৈছিল। লিখিত নাটকৰ অভিনয় নাই; অলিখিতবহে অভিনয় হয়—ই এটা লক্ষণীয় বিষয়। প্ৰথমতে ‘কালীয়দমন’ বিষয় লৈ বহুতো যাত্ৰা হয়; কালক্ৰমত এনে এটা যুগ আহিল যেতিয়া যেই কোনো ক্ৰীড়ক-বিষয়ক যাত্ৰাকেই এই নামেৰে অভিহিত কৰা হ’ব ধৰিলে। ইয়াৰ পিছত কৃষ্ণযাত্ৰা আৰু চণ্ডীযাত্ৰাও (দেৱীচণ্ডী লৈ) হ’ব ধৰিলে। ইয়াৰ লগে লগে চৈতন্য-যাত্ৰায়ো সৰ্বসাধাৰণৰ মন মুহিব ধৰিলে। বিজ্ঞা আৰু শুল্কৰ প্ৰেম আখ্যানটো যাত্ৰাৰ আকৰ্ষণীয় বিষয় হোৱাত ‘বিজ্ঞানশুল্ক’ যাত্ৰা কিছুদিন চলিল। এইদৰে ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগ পালেহি। তেতিয়া প্ৰান্ত্য প্ৰভাৱে যাত্ৰাক

প্ৰভাৱান্বিত কৰিছে। এই প্ৰভাৱত গিৰিশচন্দ্ৰ ঘোষ (১৮৪৪-১৯১২)ৰ নাটৰোৰ ওলাল। ইয়াৰ আগতে অৰ্থাৎ অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ ভাগত হেৰাচিম লেব্‌দেঙ্ক নামৰ কচ এজনে “The Disguise” নামৰ ইংৰাজী নাটক এখন বঙালৈ অনুবাদ কৰে আৰু ১৭৯৫ খৃষ্টাব্দত ইয়াৰ অভিনয় হয়। কিন্তু এই অনূদিত নাটকখন অপ্ৰকাশিত হৈ থাকিল। ১৮২২ চনত পাশ্চাত্য অনুকৰণত লিখা যোগেন্দ্ৰচন্দ্ৰ গুপ্তৰ ‘কীৰ্ত্তিবিলাস’ নামৰ প্ৰথম ট্ৰেজেডি আৰু তাৰাচৰণ শিকদাৰৰ ‘ভদ্ৰাৰ্জুন’ (প্ৰথম কমেডি) ৰচনা হয়। ইয়াৰ পিছতেই হৰচন্দ্ৰ ঘোষৰ ‘ভানুমতী চিন্তা বিলাস’ (‘The Merchant of Venice’ৰ অনুকৰণত) লিখা হয়। কিন্তু কোনোখন নাটক অভিনয় হোৱা নাই।

১৮৫৭ চন বঙ্গ নাট্য সাহিত্যৰ লেখত লবলগীয়া বহুৰ। এই বহুৰত চাৰিখন প্ৰকাশিত নাটকে জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰে—‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্’ (নন্দকুমাৰ ৰায়), ‘কুলীন কুল সৰ্বস্ব’ (১৮৫৪—ৰাম নাৰায়ণ ভৰ্কৰত্ব), ‘বৈণী সংহাৰ’ (ৰাম নাৰায়ণ) বিজ্ৰমোৰিনী (কালীপ্ৰসন্ন সিংহ)।

হিন্দী

পঞ্চদশ শতিকাৰ পৰা ঊনবিংশ শতিকাৰ ভিতৰত বৈষ্ণৱ ধৰ্মক ভিত্তি কৰি ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলত আঞ্চলিক ভাষাত নাটক ৰচিত হয়। ইতিহাসৰ পৰা যিমান দূৰ জনা যায় ১৮৬৭ খৃষ্টাব্দ পৰ্য্যন্ত হিন্দীত কোনো মৌলিক নাটক ৰচনা হোৱা নাছিল। ১৮৬৭-৮৫ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত ভাৰতেন্দু হৰিশ্চন্দ্ৰৰ হাতত হিন্দী ভাষাত বিবিধ বিষয়ক ৰচনা সম্ভাৱ সৃষ্টি হয়। ইয়াৰ ভিতৰত ‘বিদ্যা-শুল্কৰ’ (১৮৬৮ খৃঃ) আৰু ‘সত্য হৰিশ্চন্দ্ৰ’ বৈষ্ণৱ ভাৰাপন্ন নাটক। ‘সত্য হৰিশ্চন্দ্ৰ’ নাটকৰ অঙ্ক আৰু দৃশ্য সমূহৰ মাজে মাজে প্ৰসিদ্ধ বাগ-বাগিনী-সহলিত শীতৰ সংযোগ আছে।

ভাৰতেন্দুৰ আগতে পণ্ডিত হৃদয়ৰামে ‘হৰুমদাটক’ৰ অনুবাদ কৰে (বোড়ল শতিকাৰ উদ্ভাৱকত)। ইয়াৰ পিছত ‘প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়’ আদি পঞ্চময় নাটকৰ ৰচনা হয়।

মুছলমান সকলৰ শাসনকাল হোৱাত ভাৰতৰ বহু ঠাইত কুকলীলা আৰু বাঘলীলাৰ যাত্ৰাভিনয় হৈছিল। শাসক সকলে নিজেই কোনো কোনো ঠাইত ইয়াৰ পুৰ্ণপোষক ৰূপে কাৰ্য্য পৰিচালনা কৰিছিল। ১৮৫০ খৃষ্টাব্দত নৱাবৰ আদেশত অমানং নামেৰে এজন সাহিত্যানুৱাণীয়ে ‘ইন্দ্ৰসভা’ নামেৰে এখন নাটক

বচনা কৰে। ইয়াৰ পিছত ভাৰতেন্দু হৰিশ্চন্দ্ৰই সংস্কৃতৰ আদৰ্শত নতুন ধৰণৰ চুটি চুটি নাটক কিছুমান লিখে। হিন্দী নাটক বচনাৰ আৰ্হি মূলতঃ প্ৰাচ্য (অৰ্থাৎ সংস্কৃত); অভিনয়ৰ আদৰ্শ পাশ্চাত্য (অৰ্থাৎ ইউৰোপ)।

উৰীয়া

পঞ্চদশ শতিকাত সৰলা দাস-বচিত মহাভাৰতৰ দিনৰপৰা উৰীয়া ভাষাত সাহিত্যৰ ঢল উঠে। ইয়াৰ পিছতে নাট্য সাহিত্যৰ উন্মেষ হয়। সূৰ্য্যবংশী সম্ৰাট সকলৰ ৰাজত্বকাল ছোৱাৰ ভিতৰত নাট্য কলা আৰু বচনা কৌশলে কিছু উৎকৰ্ষতা লাভ কৰিলে। এই নাটকবোৰ প্ৰথমতে জগন্নাথ মন্দিৰত অভিনীত হয়। আগৰপৰা প্ৰচলিত হৈ থকা সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত নাটকৰ ঠাইত উৰীয়া ভাষাত পোন প্ৰথম ‘পৰশুৰাম ব্যাযোগ’ নামৰ নাটখন বচনা কৰিলে সম্ৰাট কপিলেন্দ্ৰই। সম্ৰাটসকলে শাস্তিৰ সময়ত তেওঁলোকৰ সৈন্তগণক যুদ্ধ অভিযানৰ প্ৰথম ঘটনা সমূহৰ নাটকীয় অভিনয় কৰিবলৈ উদগনি দিয়ে। এইদৰে নাট্য শিল্পৰ প্ৰতি তেওঁলোকৰ মাজত প্ৰবল অনুৰাগ অনুৰিত হয়। অষ্টাদশ শতিকাৰ মাজ ভাগত হিন্দী-গীত-বহুল ‘গোবী হৰণ’ নামেৰে অইন এখন নাটক বচনা হয়। এই নাটক বচনাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য আছিল মহাৰাষ্ট্ৰীয় শাসকসকলৰ মনোভূষ্টি সাধন।

পাঞ্জাবী

বাস—পাঞ্জাবী সাহিত্যত ‘বাস’ মানে শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা অৱলম্বন কৰি লিখা যেই সেই নাটক।

নাটক—ই এবিধ গহীন বচনা; বিষয়বস্তু যুদ্ধ-বিগ্ৰহ, প্ৰেম, ধৰ্ম আদি পৌৰাণিক আখ্যান-সংযুক্ত।

চং—অলিখিত অথবা মৌখিক বচনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি নিৰ্মাণ কৰা ই এবিধ নাটকীয় ধেমালি। বিভিন্ন ঠাইত ভ্ৰমণ কৰি ফুৰা পৰিত্ৰাজক ‘ভাণ্ড’ (‘Bhand’) আৰু ‘ধদি’ (‘Dhadi’) সকলৰ দ্বাৰা ইয়াৰ অভিনয় হয়। ভাণ্ড সকলে হাতত ঢাকঢোল লৈ নাটকীয় ধেমালি দেখুৱাই ফুৰে। পাঞ্জাবৰ অন্যান্য নাটকীয় অনুষ্ঠানৰ ভিতৰত বাস ধৰিয়া, ৰায়লীলা আৰু পুতলা নাচ উল্লেখযোগ্য। ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগত গল্প নাটক লিখা হয়। ‘চৰাব-কৌৰ’ (Sharab-Kaur); লেখক ধৰণ সি। অইন এখন ৰূপক নাটক ৰাজা ‘জাখদতা সি’।

ৰাজস্থান

ৰাজস্থানৰ বামলীলা আৰু বাসলীলা উল্লেখযোগ্য নাট্যমুঠান। ৰাজস্থানৰ ভট্টৰ সৈতে পাঞ্জাবৰ ‘ধদি’ৰ কিছু সাদৃশ্য আছে। এওঁলোক গায়ক, কবি। এওঁলোকে বীৰ-বীৰাজনাৰ বংশ গোবৰ্দ্ধনচক কবিতাৰ আৱৃতি কৰি মানুহক আমোদ দিয়ে।

তামিল

তামিল ভাষাত ঊনবিংশ শতিকা পৰ্য্যন্ত সৰ্বসাধাৰণ ভদ্ৰ সমাজে অভিনয় চাবলৈ ভাল নেপাইছিল। কুৰি শতিকাত মাথোন এই ভাষাত নাট বচনা হয় পুৰাণৰ গল্পৰ অৱলম্বনত। ইয়াত সঙ্গীতাংশ বেছি। পাত্ৰ-পাত্ৰীসকলে গম্ভীৰ নিজ ইচ্ছামতে বচন মাতি যায়। সেই বাবে ইয়াত শ্ৰাবকৰ প্ৰয়োজন নাই আৰু বচনসমূহ প্ৰায় সাহিত্য-গুণ-বৰ্জিত।

তেলেগু

পুতলা নাচ, যক্ষ গান আদি তেলেগু ভাষা-সাহিত্য-সম্বন্ধীয় প্ৰথম নাটকীয় অনুষ্ঠান। ‘যক্ষগান’ আৰু ‘বিধিনাটকম’ (‘Veedhinatakam’) লিখিত আকাৰত বহুদিন আগতে ওলায়। ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগতহে পাশ্চাত্য প্ৰভাৱত তেলেগুত পূৰ্ণাঙ্গ নাটক বচনা কৰা হয়। ইয়াৰ প্ৰথম নাট “চিত্ৰনালীয়ম্” (Chitranaleeyam)।

উৰ্দু

পাৰ্চী সাহিত্যত নাটক নাছিল বাবে উৰ্দু সাহিত্যতো বহুদিন ধৰি নাটক বচনা হোৱা নাছিল। কাৰণ পাৰ্চী সাহিত্য উৰ্দুৰ উদ্ভবস্থলী। ১৮৫০ খৃষ্টাব্দত আমানত বচিত ‘ইন্দ্ৰ-সভা’ (‘ইন্দ্ৰসভা’) উৰ্দুৰ প্ৰথম নাটক বুলি কোৱা হয়। দেৱৰাজ ইন্দ্ৰ আৰু সবগৰ অপেশ্বৰীসকলৰ কাহিনী সম্বলিত ই এখন সঙ্গীত-প্ৰধান নাটক।

পাৰ্চী আৰু গুজৰাটী

‘ভৱায়’ (“Bhavai”) গুজৰাটৰ প্ৰাচীন নাট্যমুঠান। ১৮৬১ খৃষ্টাব্দৰ পৰা গুজৰাটী নাটক বচনাৰ সূচনা হয়। ইয়াত পাৰ্চী প্ৰভাৱ উল্লেখযোগ্য।

কন্নড

১৬শ শতিকাৰ শেষ ভাগত কন্নড সাহিত্যত প্ৰথম নাট বচনা হয়। সংস্কৃত ‘বদ্বাৰলী’ নাটকৰ অনুকৰণত ‘মিত্ৰবিন্দ গোবিন্দ’ নামৰ নাটক এখন বচনা হৈছিল। কোনো কোনো ঠাইত ‘দোদত’ (“Doddata”) বা ‘বায়লতা’ (‘Baya-lata’) নামৰ নাট্যানুষ্ঠান আছে। এইবোৰ সঙ্গীত-প্ৰধান। কোনো কোনো ঠাইত ‘হিম্মেলা’ (“Himmela”) বা ‘ভাগৱত’ অনুষ্ঠানবোৰো প্ৰদৰ্শন হয়। অভিনয়ৰ বিষয়বস্তু প্ৰায়েই মহাভাবত, বাৰামায়ণ আদিৰ পৰা লোৱা হয়।

মালয়ালম

‘কথাকলি’ কেবেলাৰ প্ৰাচীনতম লৌকিক নাট্যানুষ্ঠান। যুদ্ধ-শিক্ষাৰ কেন্দ্ৰ এই ৰাজ্যত ডেকাসকলে সুদূৰ অতীত কালৰ পৰাই যুদ্ধৰ বাবে শিক্ষা গ্ৰহণ কৰিছিল। কথাকলিত ইয়াৰ প্ৰভাৱ বিৰিঙি পৰিছে। পৰম্পৰ যুদ্ধলৈ আহ্বান সূচক ভাৱ-ভাষাৰে কথাকলিৰ বিষয়-বস্তু পৰিপূৰ্ণ, ভাষা-মাধ্যম মালয়ালম; বিষয়-বস্তু বাৰামায়ণ, মহাভাবত, পুৰাণ আদিৰ পৰা উদ্ধৃত; প্ৰকাশভঙ্গী কাব্যিক।

মহাৰাষ্ট্ৰীয়

১৮৪৩ খৃষ্টাব্দত মহাৰাষ্ট্ৰীয় নাটকৰ উদ্ভৱকাল বুলি জনা যায়। ৰজাঘৰীয়া আদেশ অনুসৰি বিষ্ণুদাস ভাবে নামৰ এজন শিল্পীয়ে প্ৰথমতে মহাৰাষ্ট্ৰত এটা অভিনয় শিল্পিসঙ্ঘ প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু ‘সীতা-স্বয়ম্বৰ’ নামেৰে এখন নাটক বচনা কৰি অভিনয়ৰ ব্যৱস্থা কৰে। ইয়াৰ আগতো মধ্যযুগত বৈষ্ণৱ আন্দোলন কালতো যে নাটক বচনা হোৱা নাছিল এনে নহয়, কিন্তু সেই বিষয়ে সঠিক একো জনা নাযায়। নাটকবোৰ সঙ্গীত-বহুল।*

* টোকা—ওপৰত উল্লেখ কৰা ভাৰতীয় বিভিন্ন ভাষাৰ নাট সম্বন্ধীয় টোকা কেইটি বেছিভাগ ‘Indian Drama’ By Publication Division Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India ৰ পৰা লোৱা হৈছে।

প্ৰাচীন যুগ (অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)

২য় আশ্ৰয়

১ম পট

অন্ধীয়া নাট ভাওনা

‘ভাওনা’ শব্দৰ প্ৰকৃত অৰ্থ ভাও দি দেখুওৱা কাৰ্য্য; অইন এজনৰ ভাব-ভক্তিমা, ধ্যান-ধাৰণা অইন এজনে প্ৰকাশ কৰাই ভাওনা। দৰাচলতে অন্ধীয়া নাটৰ অভিনয়কহে ভাওনা বোলা হয়। ই এটা উৎকৃষ্ট কলা; অমুকবৰ্ণ-বিষয়ত শূকুমাৰ কৌশল প্ৰকাশতেই ইয়াৰ উৎকৰ্ষতা নিৰ্ভৰ কৰে। অন্ধীয়া নাটৰ অভিনয়ৰ কলা-কৌশল আৰু ইয়াৰ আঁতিগুৰি সম্বন্ধে তলত আলোচনা কৰা হ’ল।

ভাওনাৰ আনুমানিক উদ্ভৱ-স্থল

(১) নট-নটী

অতীত অসমৰ সমাজ ব্যৱস্থাত নট-নটীৰ মান-মৰ্যাদা যথেষ্ট আছিল। স্বৰ্গদেও শিৱসিংহ বজাই ফুলেশ্বৰী আইদেওৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিছিল আৰু তেওঁ আছিল শিৱ দ’লৰ এগৰাকী নটী। বজাই এওঁক বিবাহ কৰাই প্ৰধান মহিষী পাতি এওঁৰ সন্মান হুগুণে বঢ়ায়। হাজো দেৱালয়ৰ নট-নটী সৱে আজিও বিনা খাজনাই বজা-ঘৰীয়া ভূ-সম্পত্তি ভোগ কৰি থকাৰ উদাহৰণ আছে। ইয়াৰ বিনিময়ত তেওঁলোকে বিহু, কাকুৱা আদি ভাওৰ ভাওৰ উৎসৱ উপলক্ষে দেৱালয়ত বিনা পাবিত্ৰমিকে খাটি দিব লাগে মাখোন। তেওঁলোক কেৱল যে দেৱালয়ৰ সম্পৰ্শতে কাল কটাৰ লাগে এনে নহয়, সময়ে সময়ে অশান্ত ঠাইলৈ গৈও নৃত্য-গীত পৰিৱেশন কৰিব লাগে। সেয়েহে এনে এটা দিন আছিল যেতিয়া এই নট-নটী সকলেই অসমৰ ঠায়ে ঠায়ে ভ্ৰমণ কৰি নৃত্য-গীতেৰে গোটেই অসম নিনাদিত কৰি ফুৰিছিল। বজাঘৰীয়া উৎসৱ, ঘৰোৱাহী উৎসৱ, ধৰ্মোৎসৱ আদিত তেওঁলোকৰ নৃত্য-গীত-প্ৰদৰ্শন উৎসৱৰ এক প্ৰধান অঙ্গৰূপে পৰিগণিত হৈছিল। প্ৰাচীন অসমীয়া সাহিত্যত এই বিকৰে বহু ঠাইত উল্লেখ আছে।

কালক্ৰমত এই নট-নটীসকল এটা শূকীয়া সম্প্ৰদায় ৰূপে পৰিগণিত হ’লগৈ।

এওঁলোকক নট-কলিতা নামেৰে জনা যায়। দেবগাওঁ, ডুৰি আদি ঠাইত এওঁলোকৰ বসতি আজিও আছে।

হাজোৰ নটী বা দেৱদাসীসকলে নৃত্য কৰিবৰ সময়ত কণু-জুহু শব্দ উঠা এবিধ নেপুৰ পিন্ধে। তেওঁলোকৰ সঙ্গীততো বৈশিষ্ট্য আছে। খোলৰ বোলৰ সৈতে নৃত্যৰ নিবিড় সম্বন্ধ। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে, নটুৱা নাচত নাচনীৰ প্ৰৱেশ কালত খোলৰ যি বোল দিয়া হয়, পৰৱৰ্তী নাচত তেনে নহয়। অসমৰ নৃত্য-কলা সুকীয়া আৰু উন্নত ধৰণৰ। মহাভাৰত, ৰামায়ণ, পুৰাণ আদিতো নৃত্য-সম্বন্ধীয় কথা বহু ঠাইত আছে। বিষ্ণু পুৰাণৰ এঠাইত আছে “তেওঁলোকে নাট নাচিছিল” (“তে নাটকম্ ননৰ্ভুঃ”)। ইয়াৰ পৰা অনুমান হয় যে সেই দিনতো বোধহয় অসমীয়া নাটৰ দৰে নৃত্য-প্ৰধান নাটো আছিল।

(২) নাটকীয় আভাস-সম্পন্ন সাংস্কৃতিক উৎসৱ বা অনুষ্ঠান সমূহ

(ক) ঢুলীয়া—সুদূৰ অতীতৰ পৰাই ঢোল বজাই আৰু ঢোল-ৰাজনাৰ লগতে অশ্বাশ্ব ক্ৰীড়া-কৌতুক দেখুৱাই মানুহক আমোদ দিব পৰা অনুষ্ঠান কিছুমান অসমত আছে। ঢুলীয়াৰ দলবোৰত তালী অৰ্থাৎ তাল বজোৱা মানুহো থাকে। একো একোটা ঢুলীয়া দলত পাঁচ-ছয় জন, কেতিয়াবা পঁচিশ-ত্ৰিশ জনলৈকে, মানুহ থাকে। আৱশ্যক অনুসৰি সংখ্যা কম-বেছি হ'ব পাৰে। ঢুলীয়াৰ দল সবহ ভাগ ঠাইত ব্যৱসায়ী দল। দিনে-নিশাই ৰাজহুৱা বা ঘৰুৱা যি কোনো অনুষ্ঠানত বা উৎসৱতে তেওঁলোকক পাব পৰা যায়। কোনো উৎসৱত তেওঁলোকৰ যোগদান কেতিয়াবা অপৰিহাৰ্য্য হৈ পৰে।

অসমৰ ঢুলীয়াৰ কাৰ্য্যাৱলী, ক্ৰীড়া-কৌতুকৰ সৈতে অইন ঠাইৰ ঢুলীয়াৰ কাৰ্য্যাৱলী আৰু ক্ৰীড়া-কৌতুকৰ বহুখিনি পাৰ্থক্য আমাৰ চকুত পৰে। অসমৰ ভিতৰতে আকৌ পূব অঞ্চলৰ সৈতে পশ্চিম অঞ্চলৰ ঢুলীয়া দলৰ পাৰ্থক্য আছে। পশ্চিম অঞ্চলৰ অৰ্থাৎ বিশেষকৈ কামৰূপ, দৰং অঞ্চলৰ ঢুলীয়া দলৰ ক্ৰীড়া-কৌতুক প্ৰধানতে তিনি ভাগত ভগাব পাৰি—(১) নৃত্য-সম্বলিত সঙ্গীতাংশ, (২) নৃত্য-সম্বলিত বাস্তাংশ, (৩) অভিনয় অংশ। কিছুপৰ তেওঁলোকে ঢোল আৰু তালৰ ছেৱে ছেৱে নাচি নাচি গীত-পদ গায়। কিছু সময় ঢোল আৰু তালৰ ধ্বনিৰ সৈতে সঙ্গতি ৰাখি নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। কিছু সময় অভিনয় কৰি দৰ্শকক আমোদ দিয়ে। অৱশ্যে কোনো পূৰ্বজ নাটকৰ অভিনয় ঢুলীয়া দলত দেখা নেবায়। তেওঁলোকৰ অভিনয়ৰ বিষয়-বস্তু প্ৰায়েই পৌৰাণিক আৰু সৃষ্টিমূলক। ঢুলীয়াইত্তৰ মৌলিক প্ৰতিভা প্ৰশংসনীয়। আধুনিক, উচ্চ বিজ্ঞানৰ চৌহদত

এওঁলোকৰ বিস্তা-বুদ্ধিয়ে বিকাশ লাভ কৰিবৰ সুযোগ নেপাব পাৰে, কিন্তু অসাধাৰণ সৃজনী শক্তি আৰু কলা-মূলত কাৰ্য্য-কৌশলে এওঁলোকৰ অভিনয়-শৈলীৰ কম পৰিচয় দাঙি ধৰা নাই। তেওঁলোকে কোনো লিখিত নাট অৱলম্বন কৰি এই অভিনয় নকৰে। সবহাখিনি কথাই মৌখিক, সৃষ্টিমূলক। চিৰপ্ৰচলিত প্ৰথা অনুসৰি ভাৱৰীয়াৰ বচন, প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান আদিৰ সজ্জা বখা হয়। কেতিয়াবা মহাভাৰত, বাৰামাণ, পুৰাণ আদিৰ কাহিনীৰ আলমত তেওঁলোকে ঘৰুৱা পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰে আৰু কথিত ভাষাত একোটা নাটকীয় দৃশ্য দেখুৱাই দৰ্শকক মুগ্ধ কৰে। সীতা-হৰণ, বাৰণ-বধ, ত্ৰ্যম্বকৰ উৰুভঙ্গ আদি জনপ্ৰিয় বিষয়। বিষয়-বস্তু যেনেকুৱাই নহওক লাগে, তেওঁলোকে ধেমেলীয়া পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰি দৰ্শকক আমোদ দিবলৈ চেষ্টা কৰে। বিভিন্ন ভূমিকাত ওলোৱা ভাৱৰীয়া সকলৰ পোছাক-পৰিচ্ছদকে ধৰি সংলাপ, প্ৰকাশ-ভঙ্গী, প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান আদি সকলো বিষয়তে লঘু আৰু হাঁহি উঠা পৰিস্থিতি একোটা তেওঁলোকে প্ৰকাশ কৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে, সীতাৰ ভূমিকাত ওলোৱা মানুহজন ঢুলীয়াদলৰে অগ্ৰতম সঙ্গী। তেওঁ কেতিয়াবা শাৰী বা মেখেলা-চাদৰ, কেতিয়াবা নিজৰ চুৰিয়াখনকে শাৰীৰ দৰে মেৰ দি পিন্ধিব; মুখত পিঠা-গুড়ি বা যেই সেই বগা গুড়ি এসোপা বঁহি সাউং কৰে সীতা ভূমিকা লৈ বাইজৰ আগত ভাও দেখুৱাব। দশবথ বজা বহিবলৈ ৰাজ-সিংহাসন অইন ঠাইৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰি অনাৰ আৱশ্যকতা তেওঁলোকে বোধ নকৰে। তেওঁলোকৰ ঢোলেই সিংহাসন, ঢোলেই সৰ্বস্ব। আৱশ্যক বুদ্ধি কেতিয়াবা মুখা ব্যৱহাৰ কৰে, যেনে দশানন বাৰণৰ মুখা, শূৰ্পনখা ৰাক্ষসীৰ মুখা, গৰুড় পক্ষীৰ মুখা আদি। পৌৰাণিক কাহিনীৰ আলমত দেখুৱা নাটকীয় দৃশ্যৰ সলনি কেতিয়াবা তেওঁলোকে সমসাময়িক বিষয়-সমূহ সামাজিক, ৰাজনৈতিক চিত্ৰও প্ৰদৰ্শন কৰে, যেনে বিয়েয়নী মেল, গান্ধী-জৱাহৰলাল সংবাদ আদি। এইবোৰো তেওঁলোকৰ হাতত বেছি ভাগেই হস্ত-মধুৰ লঘু ৰূপতহে ৰূপায়িত হৈ উঠে।

কামৰূপ আৰু দৰং জিলাত 'বৰ ঢুলীয়া' নামেৰেও একশ্ৰেণীৰ ঢুলীয়া সংঘ আছে। 'গোন্ধ চুবুৰি সভা' নামৰ বিষ্ণু-অৰ্চনাৰ সৈতে এই সংঘ বিশেষভাৱে জড়িত। ইয়াত জীৱকৰ পূজা কৰা হয়। এই পূজা সন্ধিয়া সময়ত আৰম্ভ কৰি নিশা প্ৰায় দুই প্ৰহৰত সমাপ্ত কৰা হয়। পূজা আৰম্ভণিৰ লগে লগে বৰঢুলীয়াই তেওঁলোকৰ আত্মতানিক কাৰ্য্যৰ আৰম্ভণি কৰে। এই পূজাৰ দুই-চাৰিটা অঙ্গ পিছদিনা পুৱাহে সমাপন কৰা হয়; অথচ ঢুলীয়াৰ শীত-বাস্ত-অভিনয় একেবাৰে চলি থাকে। মাঘ-কাণ্ডনৰ শুভ দিনত এই উৎসৱ পতা হয়। বজা বা চাইয়ানাৰ তলত পূজা আৰু ঢুলীয়াৰ বাবে সুকীয়া স্থান নিৰ্দিষ্ট কৰি থোৱা হয়। মিঠাভেল

ৰা গক খিঁটেৰে আলোৱা অগণন বস্তিৰ পোহৰে গোটেইখন বভা পোহৰাই ৰাখে। বস্তি-বিভাগ বভাৰ এটা প্ৰধান অঙ্গ। পৰিচালনাৰ বাবে ব্যক্তি-বিশেষক আগব পৰাই নিযুক্ত কৰি ৰখা হয়। ধৰ্ম অৰুষ্ঠানটিৰ মৰ্যাদা অক্ষুণ্ণ কৰি ৰাখিবৰ বাবে তেওঁ গোটেই নিশা উপবাসে আৰু উজাগৰে থাকিব লাগে। ৰস্তাখনৰ খুটাবোৰ আঠীয়া কলৰ। লৌকিক বিশ্বাস যে প্ৰতিটো খুটাই ইল্ল, মহাদেৱ, ৰামু আদি দেৱগণৰ প্ৰতিনিধি। এই খুটা কেইটা এওঁলোকৰ প্ৰতিনিধি ৰূপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰা মূল কাৰণ এই যে এইসকল দেৱতা তাহানিখন যুধিষ্ঠিৰৰ ৰাজসূয় যজ্ঞত উপস্থিত আছিল আৰু এই উৎসৱটোও সেই যজ্ঞৰেই অনুকৰণ কল্পনা মাথোন। ঢুলীয়া সকলে তেওঁলোকৰ সবল গাৰ্হলীয়া অভিনয়-সংলাপনত মাজে মাজে ৰাজসূয় যজ্ঞ বিষয়ক ৰচনো আৱৃতি নকৰি নেথাকে। অজ্ঞাৰ বিষয়ত তেওঁলোক ইবোৰ ঢুলীয়াৰ সৈতে একে।

(খ) ওজা-পালী—কামৰূপ আৰু দৰং জিলাত ঢুলীয়া সংঘৰ দৰে কিছুমান ওজা-পালী সংঘও আছে। ওজাপালীৰ মুখ্য ভাৱবীয়াজন হৈছে ওজা (সংস্কৃত-উপাধ্যায়)। ওজাৰ সঙ্গী ভাৱবীয়া সকলক পালী বোলা হয়। ওজাপালীদল বুলিলে তাত এজন ওজা আৰু অন্ততঃ ছয়-সাতজন পালী থাকিব লাগে। পালী কেইজনৰ মাজত এজন মুখ্য পালী থাকে। তেওঁৰ নাম ডাইনা-পালী। গোটেই দলটোৰ ভিতৰত ওজাজন মুখ্য, তেওঁৰ পাছতেই ডাইনা-পালী। এওঁ সাধাৰণতে ওজাৰ সোঁহাতে থাকে বাবেই এওঁৰ এই নাম। ওজাৰ স্থান দলটোৰ সোঁ মাজত আৰু পালীসকলৰ শাৰীৰ পৰা দুই-তিনি খোজমান আগত। ডাইনা-পালীৰ স্থান তেওঁৰ কাষতে। দৰ্শকৰ সংখ্যা কম হলে তেওঁলোকে কেতিয়াবা প্ৰথমতে বহি ৰহিয়েই ৰচন আৱৃতি আৰম্ভ কৰে, কিন্তু পিছত থিয় হয়; মূল কাহিনী ভাগ থিয় হৈ গাব লাগে; নহলে, ৰস-সকাৰত বাধা হয়। দৰ্শকৰ সংখ্যা বেছি হলে আদিৰ পৰা অন্তলৈকে তেওঁলোক থিয় হৈয়েই কাৰ্য্য সমাপ্ত কৰে। ওজাপালীৰ বাবে কোনো আঁৰকাপোৰ, দৃশ্য-সজ্জা বা ওখ বেদীৰ প্ৰয়োজন নাই। আৱশ্যক বা সুবিধা-অসুবিধা বুলি তেওঁলোকে কেতিয়াবা দৰ্শকৰ মাজত, কেতিয়াবা কোনো এঁপাতিত, আৰু কেতিয়াবা কোনো ওখ ঠাইত অৱস্থান কৰিও ভাও প্ৰদৰ্শন কৰে। পালীসকলৰ পোছাক সাধাৰণ খুটী, ছাদৰ, গামোচা আদি; ভৰিত পাছকা নলয়। কিন্তু ওজাৰ পোছাক বিশেষ ধৰণৰ। দেখিলেই চকু বৈ যায়। অষ্টীয়া নাটৰ নৃত্যধাৰণ পোছাকৰ সৈতে ওজাৰ পোছাকৰ সাদৃশ্য আছে।

প্ৰতিজন ভাৱবীয়াই পোছাক-পৰিচ্ছদ ৰখাবিহিত ৰূপে অইন ঠাইত পিঠি দৰ্শকৰ মাজত অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে। আভোপাত্ত পোছাক একেটাই। ময়লাস-

পূৰ্ণ সঙ্গীতময় সুবৰ্ণনি হা-তা-না-না-না আদি ধ্বনিৰে ওজাই অভিনয়ৰ পাতনি মেলে। ইয়াৰ ক্ষণেক পাছতে গণপতি বা মনসা দেৱীৰ স্তুতিসূচক স্তোত্ৰ পাঠ কৰি তুতি-নতি জনোৱা হয়। অক্ষীয়া নাটৰ নান্দী-পাঠ সদৃশ এই স্তোত্ৰ পাঠৰ পাছত অভিনয়ৰ মূল বিষয় অৰ্থাৎ বেউলা-লক্ষীন্দাৰ কাহিনী আবৃত্তি আৰম্ভ হয়। ওজাজনে ‘দিহা’ মাতি ‘পদ’ লগাই দিয়ে আৰু পালীকেইজনে সমন্বৰে ধৰে। একোটা আধাৰ সামৰণি নপৰে মানে ‘দিহা’ ভাগ পালীৰ মুখত বাবে বাবে সমন্বৰ-ধ্বনিত আবৃত্তি হৈ থাকে; পদাৱলীৰো শেষভাগ তেওঁলোকে মাজে মাজে ওজাৰ মুখে মুখে মিলাই গাই থাকে। এই ৰীতি আদিৰ পৰা শেষ পৰ্য্যন্ত অপবিত্ৰিত। ডাইনা-পালী জনৰ কাৰ্য্যাবলী ই কেইজন পালীতকৈ অলপ সূকীয়া ধৰণৰ। ওজাজনৰ পিছতে তেওঁ দৰ্শকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। সঙ্গী পালীৰ সৈতে সমন্বৰ আবৃত্তি কৰি থকাৰ উপৰিও তেওঁ মাজে সময়ে তৰ্কমূলক পদাৱলীৰ ব্যাখ্যা বা ভাঙনি সবল ঘৰুৱা অসমীয়াত দি যায়। এই ভাঙনিৰ ওপৰতে ডাইনা-পালীৰ মূল্যাক্ষন হয়। তেওঁ যিমান পাবে, যেনেকৈয়ে পাবে, এই ভাঙনি বসাল কৰি সৰ্বসাধাৰণৰ মন আকৰ্ষণ কৰে। তথ্যপূৰ্ণ গুৰু-গম্ভীৰ কথাবোৰো ডাইনা পালীৰ প্ৰকাশ ভঙ্গীৰ যোগেদি পালী যেন হৈ সকলোৰে সমানে উপভোগ্য হৈ পৰে। ঘৰুৱা ভাষা, ঘৰুৱা পৰিৱেশ, ঘৰুৱা যোজনা-কৰণ, উপমা, চিত্ৰকল্পৰ আলমত ডাইনা পালীৰ মুখত অভিনয়ে বং-বসে ভৰপূৰ হৈ সকলোৰে মনৰ খোবাক যোগায়। দৰ্শকে ভোক-পিয়াহ পাহৰি যায়; অভিনয়ত তন্ময় হৈ পৰে। ওজাপালীৰ জিৱনিৰ বাবে কোনো ধৰাবন্ধা সময় নাই, অভিনয়-প্ৰদৰ্শনত কোনো অঙ্ক, দৃষ্টাদিৰ বিভাগ-বিভাজন নথকা বাবে জিৱনিৰ সময় তেওঁলোকৰ ইচ্ছা বা আৱশ্যক অনুসৰিহে হয়। ক্ৰান্তি-বোধ কৰিলেই তেওঁলোকে জিৱণি লয় আৰু ক্ষণেক বজমকৰ পৰা আঁতৰি পুনৰ অভিনয় আৰম্ভ কৰে।

আবৃত্তিৰ বিষয় অনুসৰি ওজাপালী তিনি শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰিব পাৰি—

(১) মনসা পূজা উপলক্ষে বেউলা-লক্ষীন্দাৰ কাহিনী গোৱা ওজাপালী। এওঁলোকৰ আবৃত্তি প্ৰসঙ্গত কেতিয়াবা অভিনয়োপযোগী দৃশ্যৰ আভাসো পোৱা যায়। বেউলা-লক্ষীন্দাৰ কাহিনী পৰিৱেশন কালত কেতিয়াবা লক্ষীন্দাৰৰ ভূমিকা লৈ এজন মানুহ এঠাইত বৈ থাকে। ওজাপালীয়ে যেতিয়া লক্ষীন্দাৰৰ সৰ্প-দংশন পদাৱলী গাব ধৰে, সেই মানুহজন মাটিত বাগৰি পৰি মূৰ্ছা যায়। ইয়াকে “ভক পৰা” বুলি কোৱা হয়। লক্ষীন্দাৰৰ পুনৰ্জন্ম লাভ অধ্যায় গোৱা নহয় মানে মানুহজন মূৰ্ছিত অৱস্থাতে পৰি থাকে আৰু সেই আৰ্য্য গোৱা শেষ হলেহে উঠি বহে। ইয়াকে “ভক উঠা” বুলি কোৱা হয়।

(২) পুৰাণ, মহাভাৰত গোৱা ওজাপালী। এওঁলোকক ‘ব্যাহ গোৱা ওজা’ বোলে। পুৰাণ, মহাভাৰতৰ প্ৰসিদ্ধ ৰচক ব্যাসদেৱৰ নাম অনুসৰি এইবিধ ওজাই এই নামেৰেই খ্যাতি লাভ কৰি আহিছে। এওঁলোকে যেই সেই উৎসৱতে যোগদান কৰে। মঙ্গলদৈৰ ছিপাহাৰ অঞ্চলত ব্যাহ-পাৰা নামেৰে এখন গাওঁ আছে। ইয়াত ব্যৱসায়স্বৰূপে গ্ৰহণ কৰি চলি থকা এই নামৰ ওজাপালী বহুদিন আগৰ পৰা এতিয়ালৈকে আছে।

(৩) গীতি-ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালী। এজন গায়কে আঁৰৰ পৰা বা আঁৰ কাপোৰ এখনৰ পাছৰ পৰা দুৰ্গাবৰী গীতি-ৰামায়ণৰ পদাৱলী আবৃত্তি কৰে। বাকীবোৰ ভাৱবীয়াই বঙ্গমঞ্চত উঠি গীতৰ অৰ্থ অনুসৰি বিবিধ মুদ্ৰা প্ৰদৰ্শন কৰি নাচি-বাগি ভাব প্ৰকাশ কৰে।

পাছৰ ছবিখক কোনো কোনো ঠাইত ‘ভাৱবীয়া’ও বোলা হয়।

(গ) পুতলা-নাচ—নাটকীয় আভাস-সম্পন্ন পুৰণি অনুষ্ঠানসমূহৰ ভিতৰত পুতলা-নাচো অগ্ৰতম। ওখ মঞ্চৰ ওপৰত পুতলা নাচৰ প্ৰদৰ্শন হয়। মঞ্চৰ এদাতিত আঁৰ কাপোৰ এখন তৰি দিয়া হয়। আঁৰ কাপোৰৰ আঁৰ লৈ সূত্ৰধাৰে সূত্ৰ ধাৰণ কৰে। এই সূত্ৰধাৰ সঁচাকৈয়ে সূত্ৰ অৰ্থাৎ সূতা ধাৰণ কৰোতা। পুতলাবোৰৰ সৈতে সংযোগসূত্ৰ সূত্ৰধাৰেই ধাৰণ কৰি পুতলা বোৰৰ যোগেদি বিবিধ ভাব-ভঙ্গিমা প্ৰদৰ্শন কৰায়। খোল, তাল আদি বাত্ৰ বজোৱা কেবাজনো বায়ন ডেওঁৰ সহকৰ্মী। কুঁহিলাৰে নিৰ্মাণ কৰা আৱশ্যকীয় সংখ্যক পুতলা আঁৰ কাপোৰৰ আঁৰত সজাই ৰখা হয়। মিহি সূতাৰে সংযোগ কৰি পুতলাবোৰ নেপথ্যৰ সৈতে সংবদ্ধ কৰি ৰখা হয়। সিহঁতৰ প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান, ভাও প্ৰদৰ্শন সূত্ৰধাৰে নিয়ন্ত্ৰণ কৰি থাকে। বাত্ৰকাৰ সৰে সময়মতে বাত্ৰ বাজনা কৰি থাকে। সূত্ৰধাৰৰ পুতলা নিয়ন্ত্ৰণ বিধি অদ্ভুত কলা-কৌশল-সংযুত আঁক ইয়াৰ গুণতেই পুতলাই সজীৱ ভাৱবীয়া সদৃশ ভাব-ভঙ্গিমা প্ৰদৰ্শন কৰি দৰ্শকক আমোদ দিয়ে। পুতলাৰ মুখত ভাষা নাই, ভাব আছে; প্ৰাণ নাই, কিন্তু প্ৰাণস্পৰ্শী দৃশ্যভঙ্গী আছে। পুতলাৰ ৰচন সূত্ৰধাৰৰ মুখেদি নেপথ্যৰ পৰা আবৃত্তি কৰা হয়।

পুতলা-নাচ প্ৰদৰ্শনৰ প্ৰাৰম্ভিক কাৰ্য্য হৈছে নেপথ্যত খোল-তালৰ সজ্জত বাজনা। বাত্ৰ বাজনাৰ অন্তত দুটা পুতলাৰ প্ৰৱেশ। ইহঁতে হাত-তৰি দাঙি ইটোৰ ওপৰত সিটো যেন অগ্নিশৰ্ম্ম হৈ উঠিছে—এনে মুৰ্ত্তি ধৰি নানা ভাব প্ৰদৰ্শন কৰে। কোনো কোনো অঞ্চলত এই পুতলা দুটাক ‘জামাদাৰ’ বোলা হয়। জামাদাৰৰ ভূমিকাৰ সৈতে মূল কাহিনীৰ বিষয়-গত সম্বন্ধ একো নাই। নাচ আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে দৰ্শকৰ মাজত স্বাভাৱিকতে যি হাই-উকমি সৃষ্টি হয় তাৰ উপশম ঘটোৱাটোৱেই এই

ভূমিকা অৱতাৰণাৰ প্ৰকৃত উদ্দেশ্য। এই পুতলা-দ্বয়ৰ ভৰ্জন-গৰ্জনত হাই উকমি বন্ধ হয়। তেতিয়া সূত্ৰধাৰে আঁৰ কাপোৰৰ আঁৰৰ পৰা নিৰ্দিষ্ট দিনৰ নিৰ্দিষ্ট বিষয় অমুসৰি বামায়ণৰ পদাৱলী খোলতালৰ সৈতে সঙ্গত কৰি উচ্চস্বৰে কলকণ্ঠে আবৃত্তি কৰিব ধৰে। লগে লগেই বিবিধ ভাওৰ বাবে সজাই-পৰাই বখা পুতলা সমূহ ভাগে ভাগে বঙ্গমঞ্চত অৱতীৰ্ণ হৈ নাচি-বাগি যুগ্ম প্ৰদৰ্শনৰ যোগেদি বচন সমূহৰ ভাৱাৰ্থ প্ৰকাশ কৰি যায়। সূত্ৰধাৰৰ নিৰ্দেশ অমুসৰি পুতলা সমূহৰ প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থান নিয়ন্ত্ৰিত হৈ থাকে।

পুতলা-নাচ নৈশ অনুষ্ঠান। যেই কোনো উৎসৱতেই, ৰাজকুমাৰী হওক বা ঘৰোৱাহীয়েই হওক, পুতলা নাচৰ প্ৰৱৰ্ত্তন অসমত চলি আহিছে। বামায়ণৰ যেই কোনো এটা পূৰ্ণাঙ্গ কাহিনীয়েই—যেনে, সীতা-স্বয়ম্বৰ, ৰাৱণ-বধ আদি ইয়াৰ বিষয়-বস্তু হ'ব পাৰে। অভিনয় সজীৱ আৰু সবস কৰি ৰাখিবৰ বাবে মাজে মাজে চুই-চাৰিটা ধেমেলীয়া দৃশ্যও দেখুওৱা বাঁত আহে। অসমৰ কোনো কোনো সত্ৰত আৰু অন্যান্য কোনো কোনো ঠাইতো পুতলা-নাচ অনুষ্ঠান অতি প্ৰাচীন কালৰ পৰাই স্থাপিত হৈ আছে।

২য় পট

ভাওনাৰ থলী—সাধাৰণতে মুকলি আকাশৰ তলত মুক্ত বতাহত মুকলি পৰিৱেশত ভাওনা পতা হয়। ইয়াৰ বাবে প্ৰথম আৰু প্ৰধান প্ৰস্তুতিৰ বস্তু হল এখন আহল-বহল ওখ বভা। কেতিয়াবা নামঘৰতো ভাওনা পতা হয় যদিহে ই বভা-সদৃশ আহল-বহল আৰু ওখ হয়। প্ৰয়োজন বোধ কৰিলে পৰিচালক সকলে নামঘৰৰ লগতে ইপিনে সিপিনে অংশ বিশেষ জোৰা দিও ঠৈক ঠাই বহল কৰি লোৱাৰ উপায় উলিয়াই লয়। বভাঘৰৰ কোনোবা এপিনে অথবা সোঁমাজতে বঙ্গমঞ্চৰ বাবে আছুতীয়াকৈ থলী এডোখৰ বখা হয়। বঙ্গমঞ্চৰ লগতে থাকিব লাগে এটা ছো-ঘৰ। মঞ্চথলী যদি বভাঘৰৰ মাজতে হয়, তেতিয়া হলে ছো-ঘৰৰ সৈতে সংলগ্ন কৰি এটি সুবসুৰীয়া যাতায়াতৰ পথ বখা হয়। ছো-ঘৰৰ সম্মুখত এখন আঁৰ কাপোৰ থাকে আৰু এই কাপোৰখনেই ছো-ঘৰৰ পৰিচালক আৰু বভা-ঘৰৰ সৈতে ব্যৱধান বখাৰ উপায়। আধুনিক নাট্যমঞ্চৰ আঁৰ-কাপোৰৰ সৈতে ইয়াৰ সম্বন্ধ একো নাই বুলিব পাৰি। ম'ৰা চৰাই, ঐৰাত, গডুৰ পখী, গছ-বন-লতা-পাত প্ৰভৃতিৰে এই কাপোৰখন অঙ্কিত কৰি ধুনীয়াকৈ আঁৰি থোৱা হয়। ইয়াৰ দাঁতিয়েদি ভাৱৰীয়া সকল অহা-যোৱা কৰে। একেখন মাথোন আঁৰ-কাপোৰকে একে ঠাইতে ভাওনা থলীত আদিব পৰা অন্তলৈকে আঁৰি বখা হয়।

সময় আৰু উদ্দেশ্য

সত্ৰাধিকাৰ সৰব পূৰ্ব-পুৰুষৰ শ্ৰাদ্ধ তিথি উপলক্ষে প্ৰায়েই ভাওনা পতা হয়। সেইদৰেই খ্ৰীষ্টব্দৰে, মাধৱদেৱ আদি মহাপুৰুষ সকলৰ তিথি পালনতো কেতিয়াবা ভাওনা পতা প্ৰথা আছে। জন্মাষ্টমী, কাকুৰা আদি বৈষ্ণৱীয় উৎসৱ উপলক্ষেও ঠায়ে ঠায়ে ভাওনা হয়। বিষ্ণুৰ স্তুতীতিৰ উদ্দেশ্যে অসমত সৰাহ, বৰ-সৰাহ আদি উৎসৱ একোটাও মহা পয়োজবে পতা হয়। ওৰে দিন ওৰে নিশা, কেতিয়াবা একেবাৰে তিনিদিন চাৰিদিন, সপ্তাহ দিন জুৰি এনেবোৰ উৎসৱ পালন কৰা হয়; তেতিয়া উৎসৱৰ অগ্ৰাণ্ণ অঙ্গৰ ভিতৰত ভাওনাৰো অন্ততম স্থান লাভ

কৰে। কোনো কোনো সম্ভ্ৰান্ত অভিনয় প্ৰতি সম্মান প্ৰদৰ্শনৰ বাবেও ভাওনা পতা হয়। এই উৎসৱ কেতিয়াবা ঘৰুৱা আৰু কেতিয়াবা ৰাজহুৱা ভাবেও অনুষ্ঠিত হ'ব পাৰে। কেতিয়াবা কোনো বহিৰাগত বিশিষ্ট অভ্যাগতৰ অভ্যৰ্থনাৰ বাবেও ভাওনা পতা হয়। ত্ৰিহটৰ পৰা অহা জগদীশ মিত্ৰৰ অভ্যৰ্থনাৰ বাবে মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে অস্ফুট আয়োজনৰ লগতে ভাওনাৰ আয়োজনো কৰিছিল। আহোম ৰজাসকলৰ ৰাজত্বৰ কালছোৱাত এই প্ৰথা বৰ ব্যাপক আছিল আৰু সমানে পালন কৰা হৈছিল বুলি ইতিহাসে প্ৰমাণ দিয়ে। কাছাৰ আৰু মণিপুৰ ৰজাৰ আহোম ৰাজসভালৈ শুভাগমন উপলক্ষে স্বৰ্গদেও ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ দিনত (১৭৫১-১৭৬২ খৃঃ) 'বাৰণ বধ' ভাওনা পতা হৈছিল। ইয়াত ডেকা বৰুৱাই নিজে 'ওষ্টাদ' ৰূপে অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল বুলি অসম বুৰঞ্জীয়ে কয়। এই ভাওনাৰ দৰ্শকৰ সখা হেনো আছিল প্ৰায় সাত-ষ। স্বৰ্গদেও গোবীনাথ সিংহ ৰজাৰ দিনত (১৭৮০-১৭৯৫ খৃঃ) ৰজাঘৰত 'পদ্মাৱতী হৰণ' ভাওনা পতা হৈছিল। ইয়াৰ অনুষ্ঠাতা আছিল ন-গোসাঁইৰ পুতেক। ব'ৰেঘৰ সত্ৰৰ মহন্তসকলে স্বৰ্গদেও কমলেশ্বৰ সিংহৰ দিনত (১৭৯৫-১৮১০ খৃঃ) তেওঁৰ উপস্থিতিত 'কল্পিত-হৰণ' ভাওনা পাতে। এই ভাওনা হেনো একেবাৰে চাৰিদিন চলিছিল আৰু ইয়াক অৱশ্যে অভিনয় কৰা হৈছিল। ['তুংখুঙীয়া বুৰঞ্জী' ছেদ ১৪, ১৮০, ৩২২।]

সাধাৰণতে ভাওনাৰ সময় নিশা। আগ নিশাত ভাওনা আৰম্ভ কৰি শেষ নিশাত অমৃত পেলোৱা ৰীতি বহুদিনৰ পৰা চলি আহিছে। নিশা অৱসান নহলে কোনো ভাওনাৰে সাধাৰণতে অৱসান হ'ব নেলাগে—ই যেন এটা চিৰপ্ৰচলিত ৰীতি; গতিকে নাটখন চুটি হোৱা হেতুকে কেনেবাকৈ যদি নিশা ভালোৱিনি থাকোঁতেই অভিনয় শেষ কৰিব লগাত পৰে, তেতিয়া হলে অধিক নৃত্য-গীত আদি সংযোগ কৰি হলেও অভিনয় দীঘলীয়া কৰি পেলোৱা হয়। প্ৰকৃত কথা হ'ল, ৰাতি দুপুৱায় মানে ভাওনা শেষ হ'ব নেলাগে; নহলে, দৰ্শকৰ সম্ভ্ৰাম নিমিলে। একেখন নাটকে কেতিয়াবা একেবাৰে কেবা নিশাও অভিনয় কৰিব লগীয়া হয়। কেবা নিশাৰ অন্ততহে ইয়াৰ সমাপ্তি হয়গৈ। একেখন অসীয়া নাটেই কোনো ঠাইত হয়তো একে নিশাতে অন্ত হ'ব পাৰে গৈ, কিন্তু কোনো ঠাইত সেই একেখন নাটেই ভাওনা কৰোঁতে হয়তো একেবাৰে তিনি-চাৰি নিশা লাগিব পাৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে, শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ 'কল্পিত-হৰণ' নাটৰ ভাওনা কোনো কোনো ঠাইত একে নিশাৰ ভিতৰতে ওৰ পৰে; কিন্তু দিহিং সত্ৰত হেনো এইখন নাটৰ ভাওনা শেষ কৰোঁতে তিনি নিশা লাগে। ওনা বায়, 'অমৃত বহন' নাটৰ ভাওনা কৰোঁতে দিহিং সত্ৰত বহু নিশা লাগিছিল। ভাওনাৰ সময়-বিবৰ্ত্ত এই পাৰ্থক্যৰ কাৰণ কি? ইয়াৰ

প্ৰধান কাৰণ হৈছে নৃত্য-গীত। নৃত্য-গীতৰ প্ৰাচুৰ্য্যই অভিনয়কাল স্বাভাৱিকতে দীঘলৈ নিয়ে; আৰু ইয়াৰ হ্ৰাসীকৰণত ই কমি যায়।

নিৰ্দিষ্ট বিষয়-ববীয়া—ভাওনা সম্পৰ্কীয় কাৰ্য্যবিশেষ সাধন কৰিবৰ বাবে কিছুমান নিৰ্দিষ্ট লোক থাকে। একেটা কামকে নিৰ্দিষ্ট মানুহে কিছুমানে কৰি থাকোতে এনে হৈ পৰিলগৈ যে কালক্ৰমত সেই বিশেষজ্ঞ মানুহবোৰেই একোটা সম্প্ৰদায় বিশেষত পৰিণত হ'লগৈ। তেনেবোৰ মানুহৰ প্ৰতি সময়ত সেই কামবোৰ বাধ্যতামূলক হৈও পৰিল। ভাওনাৰ দৰে নাম-গোৱা, সবাহ, বৰসবাহ আদিতো সুকীয়া ব্যক্তিৰ ওপৰত সুকীয়া কাৰ্য্যভাৱ গৃহ্য হয়। পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থা অনুসৰি এই কামৰ বাবে তেওঁলোকক মাননি বা অৰিহণা দি উৎসাহিত কৰা প্ৰথাও আছে। কেৱল সেয়ে নহয়, কোনো কোনোৱে সত্ৰৰ ভূ-সম্পত্তিবোৰ অংশ ভোগ কৰিবলৈ পায়। এইদৰে কিছুমান সম্প্ৰদায়ে আৰু কোনো কোনো মানুহে পুৰুষ-পৰম্পৰা সত্ৰৰ নিৰ্দ্ধাৰ ভূসম্পত্তিও ঠায়ে ঠায়ে দখল-ভোগ কৰি অহা দেখিবলৈ পোৱা যায়।

এইদৰে উদ্ভৱ হৈ উঠা এক শ্ৰেণীৰ লোকৰ নাম কীৰ্ত্তনীয়া আতৈ। কীৰ্ত্তন পাঠৰ (নাম-গোৱা, সবাহ আদিত) সময়ত সকলো বৰকমৰ দিহা-পোহা কৰি দি কামফেৰা সুকলমে সমাধা হৈ যোৱাত সাহায্য দান কৰাটোৱেই এওঁলোকৰ কৰ্ত্তব্য। ভাওনাত নাটখনৰ বিবিধ ভূমিকা বিতৰণ ক্ষেত্ৰতো সম্প্ৰদায়ৰ কথা ওলায়। সাধাৰণতে উচ্চ শ্ৰেণীৰ মানুহকহে ৰাম, কৃষ্ণ, সূত্ৰধাৰ আদি ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হ'বলৈ বচা হয়। কাৰণ, সূত্ৰধাৰ জনেই নাট পৰিচালনা বিষয়ত এক বৰকম সৰ্বেসৰ্ব। আৰু ৰাম বা কৃষ্ণই ভাওনা চলি থকা কালছোৱাত সময়ে সময়ে দৰ্শক-মণ্ডলীৰ পৰা সেৱা-সংকাৰ পাই থাকে। ভাওনা-খলীলৈ ৰাম বা কৃষ্ণৰ প্ৰৱেশ কালত উপস্থিত দৰ্শকবৃন্দই প্ৰণাম জনাব লাগে। সেইদৰে অভিনয় চলি থকা সময়ত যেতিয়া ৰাম বা কৃষ্ণই অলৌকিক শক্তিৰ মহিমা দেখুৱাই কোনো দুৰ্দাস্ত অনুৰ বা দৈত্য-দানৱক সংহাৰ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়, সেই সময়তো দৰ্শক সকলে তেওঁৰ প্ৰতি প্ৰণতি জনায়, ভক্তিভবা চিন্তেৰে তেওঁলোকৰ বিজয়-গৌৰৱ ঘোষণা কৰে। সেইদেখি এনেবোৰ ভূমিকা গ্ৰহণত উচ্চ শ্ৰেণীৰ লোক নিৰ্বাচিত নহলে সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজৰ মনত সন্তোষ নহ'ব যেন অনুমান কৰি এনে এটা প্ৰথা তাহানিৰ পৰা এতিয়ালৈ চলি আহিছে।

ৰাভাৰত—গায়ন-বায়নৰ একমাত্ৰ ৰাভাৰত তাল আৰু মিদং। মিদঙৰ অনুৰূপ ৰাভা খোল। পাৰ্থক্য কেৱল নিৰ্মাণ বিষয়ত। ছই মূৰ বাদে বাকী অংশ মাটিৰে (সং—মৃৎ) তৈয়াৰ কৰা হয় বাবে 'মিদং'—এই নামৰ উদ্ভৱ। কিন্তু 'খোল'ৰ ছই মূৰ বাদে বাকী অংশ কাঠেৰে নিৰ্মিত। মিদং প্ৰাচীন সম্পদ, খোল প্ৰায়

আধুনিক। অসমীয়া শিল্প-কলা-কুশল সকলৰ মাজত ‘মিদং’ নামটোৰ ওপৰতে এটি অচিন মোহ অজানিতে আৰোপিত হৈছে। দিহিং সত্ৰত কাঠেৰে নিৰ্মিত খোলকো মিদং বোলা হয়। মিদংবোৰৰ গঠন প্ৰণালীও কালক্ৰমত কিছু পৰিৱৰ্ত্তিত নহৈ থকা নাই। মহাপুৰুষ ত্ৰিশঙ্কৰদেৱৰ দিনত মিদঙৰ যিটো অবয়ব আৰু আয়তন আছিল, যত্নমণিৰ দিনত তাৰ কিছু হ্ৰাস হল। শঙ্কৰদেৱৰ দিনত ইয়াৰ পৰিধি দীঘলে প্ৰায় আঠে ফুট আৰু বহলে প্ৰায় ডেৰ ফুট আছিল বুলি শুনা যায়। শঙ্কৰদেৱৰ ‘চিহ্ন-যাত্ৰা’ ভাওনাৰ বৰ্ণনা দিওঁতে প্ৰসঙ্গক্ৰমে চৰিতকাৰ বামচৰণ ঠাকুৰে বাজয়ন্তৰ ভিতৰত খোলৰো উল্লেখ কৰিছে—

“এহি বুলি পাছে যেৰে সবে আছে
শঙ্কৰে গুণিলা মনে।

কপিলি মুখত কুমাৰ আছয়
শুভ্ৰ এক সৰ্বজনৈ ॥

খোল গঢ়িবাক বোলা এৰে তাক
চানেকি পথায়। দিয়া।

তেতিয়কণে কাঃ একদাল আনি
সাজিলা আনন্দ জয়া ॥

বলোৰাম আঠৈ আনিয়া তেথনে
খোলৰ জোখক দিল।

ত্ৰয়োদশাতুল খেঁৱা ভাস যান।
ডাইনা নৱাতুল কৈল ॥”

[‘শঙ্কৰ চৰিত্ৰ’—বামচৰণ ঠাকুৰ]

ওপৰৰ বৰ্ণনাত দেখা যায় যে শঙ্কৰদেৱে এওঁ খোল কুমাৰৰ খবত তৈয়াৰ কৰিবৰ বাবেহে মাজুৰ পাচিছিল। কুমাৰে মাটিৰ কামহে কৰে। তৈয়াৰ পৰা অনুমান হয় মাটিৰে সজা হলেও এই বাজয়ন্তক খোল বোলা হৈছে। প্ৰকৃততে নিৰ্মাণ বিষয়লৈ মন কৰিলে ইয়াৰ সমুচিত সংজ্ঞা হব লাগিছিল মিদংহে। গতিকে অনুমান হয় খোল আৰু মিদং প্ৰতিশব্দকপেই প্ৰয়োগ হৈছিল। ওপৰত দিয়া ঠিকিত খোলটোৰ সোঁ আৰু বাঁৱে আঘাত-স্থানৰো এটা জোখ দি থোৱা হৈছে ; সোঁহাতৰ আঘাত-স্থল ন আঙুল আৰু বাঁওহাতৰ তেৰ আঙুল। ‘কথা শুক-চৰিত’তো খোলৰ জোখ দিয়া আছে। ইয়াৰ মতেও বাঁওহাতৰ পৰিমাণ তেৰ আঙুলেই, কিন্তু সোঁহাতৰ সাত আঙুল।

অইনবিধ বাগ্‌যন্ত্ৰ তাল আৰু ই কাহেঁবে নিৰ্মিত। ই তিনি প্ৰকাৰ—ভোৰ-তাল, পাতি-তাল আৰু খুটি-তাল। ভোৰ-তালৰ পৰিধি প্ৰায় ডেৰ ফুট-ত্ৰুফুট হ'ব। নাম-গোৱা বা সৰাহ আদিত এই তাল লাগে। খুটিতাল ওজাপালীয়ে ব্যৱহাৰ কৰে, ভাওনাত পাতি-তাল ব্যৱহাৰ কৰা হয়। প্ৰাক্-শঙ্কৰী যুগৰ অসমীয়া সাহিত্যত তালৰ উল্লেখ বহু ঠাইত আছে—

“বামৰ কটকে আসি ভৈলন্তু প্ৰৱেশ।

হাতে তাল ধৰি গীত গৱন্তু বিশেষ॥”

(মাধৱ কন্দলী—বামায়ণ, উত্তৰাকাণ্ড)

সাজ-সজ্জা—অসমীয়া নাট-ভাওনাৰ বিষয়-ববীয়া আৰু ভাৱৰীয়া সকলৰ বাবে সাজ-সজ্জা নিৰ্দিষ্ট কৰি দিয়া থাকে। তেওঁলোকে মাটিত ওলমি পৰাকৈ ধোৰ মাৰি চুৰিয়া পিন্ধে। গায়ন-বায়ন সকলে ‘বচোৱাল’ নামৰ এবিধ সাজ পিন্ধিব লাগে। ইয়াক কঁকাল-গাঁথিৰ সৈতে সংযুক্ত কৰি বখা হয়। আউনিআটি আৰু দিহিং সত্ৰত এনে পোছাক বজাঘৰৰ পৰাও দিয়া হৈছিল যাতে ভাওনা অনুষ্ঠান সমূহে বজাঘৰীয়া উৎসাহ উদগনি লাভি জীপ ধৰি উঠে। বচোৱালৰ ওপৰ ভাগত এটা চুটি বগা চোলা পিন্ধা হয়; ইয়াৰ নাম ‘বুকু-চোলা’। এওঁলোক প্ৰতিজনৰ মূৰত পাগুৰি। ইয়াৰ সমুখ খণ্ডৰ ওপৰৰ পিনে প্ৰায় জোড়া যেনকৈ বখা হয়। বগা কাপোৰেৰে মেৰ দিয়া কটুকটীয়া বান্ধৰ বিতাপন এই পাগুৰিবোৰ গায়ন-বায়নৰ উৎকৃষ্ট শোভন। এনেবিধ পাগুৰি অতি প্ৰাচীন। ভাৰতীয় পাগুৰি সম্বন্ধে এজন সমালোচকে (Dr. Ghurye) মন্তব্য কৰিছে যে প্ৰাচীন সাহিত্যত প্ৰাচ্য অঞ্চলত পাগুৰি পুৰুষসকলৰ পোছাক-পৰিচ্ছদৰ এক অঙ্গ-বিশেষ ৰূপে যে পৰিগণিত হৈছিল তাত সন্দেহ নাই। ইয়াত যি অকণ বিদেশী প্ৰভাৱ পৰিছে তাক লক্ষ্য কৰা যায় মেৰ-দিয়া চুটি পাগুৰি বোৰত। ডঃ Ghurye তেওঁৰ কিতাপত নানাৰকম পাগুৰিৰ চিত্ৰ দিছে। কিন্তু তাত অসমীয়া পাগুৰিৰ চিত্ৰ নাই বা সেই সম্বন্ধে ক’তো আলোচনাও নাই। কিন্তু ‘প্ৰাচ্য অঞ্চল’ত পাগুৰিৰ অস্তিত্বৰ বিষয়ে যি মন্তব্য কৰিছে সেই পাগুৰি-বিশেষ সূত্ৰধাৰ আৰু গায়ন-বায়নৰ পাগুৰি হ'ব পাৰে বুলিও ধৰিব পাৰি। সূত্ৰধাৰৰ পাগৰ সৈতে ৰাজপুত সেনানীৰ পাগ আৰু মোগল সম্ৰাটৰ পাগৰ সাদৃশ্য চকুত পৰে। সূত্ৰধাৰে হাতত গাম-খাক, ভৰিত জুমুকা, ডিঙিত সোণৰ মণি-মালা পিন্ধে।

ভাওনাত সৈন্ত-সামন্তৰ পোছাক-পৰিচ্ছদবোৰ কটুকটীয়াকৈ বন্ধা। ধুতিৰ ধোৰ ওলোটাই পিছপিনে টঙালিত লগাই ধোৱা হয়। ধেমু-কাঁড়, ঢাল-তবোৱাল, গদা আদি বগৰ সামগ্ৰীবোৰো তেওঁলোকৰ সাজ-সজ্জাৰ ভূষণ বিশেষ।

পুৰুষেই স্ত্ৰীমূলভ সাজ-পোছাক পিন্ধি স্ত্ৰী-ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হয়। বিজ্ঞা-মেখেলা সৰ্বসাধাৰণ স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ প্ৰধান সাজ। লগতে থাকে ডিঙিত সোণৰ হাৰ, হাতত খাক, মূৰত কৃত্ৰিম দীঘল চুলি, কপালত সেন্দূৰৰ ফোট আদি। অনাবৃত অঙ্গবোৰত প্ৰয়োজন হলে শুকুলা বং সানি স্ত্ৰী-ভূমিকা-গ্ৰাহী পুৰুষজনক সশাঙ্গ-সুন্দৰ কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। সাধাৰণতে লাহী লাবনী দেহাৰ, কোমল মিঠা মাতৰ আৰু ল'বামতীয়া পুৰুষক স্ত্ৰী-ভূমিকা দিয়া হয়। কোনো কোনো উচ্চ-মৰ্যাদা-সম্পন্ন স্ত্ৰী-ভূমিকাত (যেনে, সীতা, দ্ৰৌপদী আদি) তৰ্ফলোকে ঘূৰিব নিচিনা এবিধ পোছাকো পৰিধান কৰিব লাগে। ইয়াৰ নমুনা লহঙা। বিবিধ সুগন্ধি তেল-সেন্দূৰ আৰু বং-বিং প্ৰসাধন-সামগ্ৰীয়ে স্ত্ৰী ভূমিকাৰ সাজ সজ্জাত জেউতি চৰায়।

ভাণ্ডাত কোনো কোনো ভাৱবীয়াই কেতিয়াবা মুখ'ও বাৰহ'ব কৰিব লগীয়া হয়। মুখ কেবাৰকমৰ আছে, যেনে, গৰুড় পখী, জট'শ পখী, কালীনাগ, হনুমন্ত আদি জন্তুৰ, সেইদৰে দশ'নন বাহনৰ মুখা, অগাধ ব'ক্ষসৰ মুখা, বহুদাৰ মুখা আদি মানুহৰ। কিছুমান মুখা মুখমণ্ডলত ম'পোন লাৱা হয় আৰু সেয়ে গাটেই চৰিত্ৰটোৰ ছবিত্ত কপটো ফুটাই তোলে। বাক্সৰ মুখা দাঁত-দুগ নিকটোৱা বিকট আকৃতিৰ; দেখিলেই গাৰ কঁপনি উঠে। বহুদাৰ মুখা গাণ গোপোহা, খৰা নকা; দেখিলেই ঠাঁহি উঠে। চৰাই-চৰিকতি, কালীনাগ, হনুমন্ত আদিৰ মুখাত সম্পূৰ্ণ শৰীৰটোৰ কপ ফুটাই তোলা হয়।

গায়ন-বায়ন—‘গায়ন’ শব্দই গায়ক আৰু ‘বায়ন’ শব্দই বাজকাৰ বুজায়। এই দুয়ো শ্ৰেণী কলা-বিদৰ সমষ্টিয়েই গায়ন-বায়ন। সুদূৰ অতীত কালৰ পৰাই নিজৰ কলা-কৌশল দৰ্শাই গায়ন-বায়ন সকলে অসমত আশ্বৰ্য্য ঘটোৱা লাভ কৰি আহিছে। ভাণ্ডাত এওঁলোকৰ ভূমিকা অসামান্য। এওঁলোকৰ সৰ্বা কতিয়াবা কুৰি-পঁচিশমান হয়গৈ। ‘গীতাল’ৰ গীত, ‘বিজ্ঞাধৰ’ৰ বাজনাটন আদি প্ৰাচীন কবি-সাহিত্যিকসকলৰ বচনাত বহুঠাইত বহুবাৰ উল্লিখিত হৈছে—

“স্বৰ্গ মৰ্ত্তা পাতালৰ গীতাল যন্তক।

তোমাৰ প্ৰসাদে প্ৰভু দেখিলো প্ৰত্যেক।

.....বাৰে বিজ্ঞাধৰে অপেশবা কৰে নাট।

গাৱে গীত গৰুৰ্কে চপয়া পড়ে তাট।” (অক্ষীয়া বামাঙ্গ)

‘গায়ন’ মানে যদিও গায়ক আৰু ‘বায়ন’ মানে বাজক বুজায়, প্ৰকৃততে গায়ন-বায়ন একেটা দলহে; দলটোৰ প্ৰতিজন মানুহে যথেষ্ট গীত-পদ গায় আৰু বাজ বজায়, কেইজনমানে ভাল, কেইজনমানে সিং। (এই সম্বন্ধে আলোচনা থকা

কোনো কোনো কিতাপত এই শব্দ দুটাৰ সুকীয়া অৰ্থ দেখুৱাই দুটা দল যেনকৈ দেখুওৱা হৈছে)।

অসমৰ দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলৰ গায়ন-বায়ন—শিৱসাগৰ, লক্ষীমপুৰ, নগাওঁ আদি অসমৰ পূব অঞ্চলত ভাওনা অনুষ্ঠানবোৰ যেনেভাবে সববৰহী আৰু ব্যাপক দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলত তেনে নহয়। দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলত ‘ভাওনা’ শব্দটোৱেই প্ৰায় অপ্ৰচলিত শব্দৰ দৰে। ইয়াত অসমীয়া নাট অভিনয় কৰা সম্বন্ধে ঠায়ে ঠায়ে যি দুই-চাৰিটা আছে তাক গায়ন-বায়ন বোলা হয়, আৰু তেওঁলোকৰ অভিনয়ক ‘সভা’ বোলা হয়। অসমীয়া নাট ভাওনা কৰা গায়ন-বায়ন ইয়াত ক্ৰমান্বয়ে নাইকিয়া হৈ আহিব ধৰিছে। কামৰূপৰ পল্লা গাঁৱত ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগত এজন খ্যাতনামা বায়ন আছিল; নাম জিনা বায়ন। তেওঁৰেই বংশধৰ বিখ্যাত বায়ন, ভোলা ভাৱৰীয়া, কামৰূপৰ গাৰ্হে-ভূঞা জনাজাত। গুহুতীয়া কথাৰ সাগৰ এই বায়ন জনৰ কীৰ্ত্তি অশেষ; সৃজনী শক্তিৰ অভাৱ নাই তেওঁৰ, বিশেষকৈ হস্ত-বস-ক্ষেত্ৰত। বুদ্ধিত বৃহস্পতি এই ভাৱৰীয়া আজি মৰিও অমৰ।

ভাৱৰীয়া আৰু বহুৱা

‘ভাৱৰীয়া’ শব্দটোৰ মুখ্য অৰ্থ ‘ভাও’ লোৱা মানুহ, গৌণ অৰ্থ ‘বহুৱা’ অৰ্থাৎ ‘কৌতুক প্ৰদৰ্শন কৰা মানুহ’। পশ্চিম অসমত গৌণ অৰ্থতেই শব্দটোৰ বহুল প্ৰয়োগ হয়। ধেমেলীয়া ভাব-ভঙ্গিমা কথা-বতৰাবে আমোদ দিব পৰা যেই সেই লোকে এই নামেৰে অভিহিত কৰা হয়। নিংনি (নিগনি) ভাৱৰীয়া, সম্বোৰা ভাৱৰীয়া, পুৱানা ভাৱৰীয়া, শুখনা ভাৱৰীয়া (কাৰাকুচি), লক্ষী ভাৱৰীয়া, ভোলা ভাৱৰীয়া আদি কামৰূপৰ যশস্বী জনপ্ৰিয় ভাৱৰীয়াসকল এই শ্ৰেণীৰ। ঊনবিংশ আৰু বিংশ শতিকাৰ মাজভাগত এই ভাৱৰীয়া সকলে অসমৰ কলা-কৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰখন বং-বহুস্তৰে বুৰাই বাধিছিল। প্ৰতিজনেই গুহুতীয়া কথাৰ ভঁৰাল, প্ৰতিজনেৰে অসাধাৰণ মৌলিক প্ৰতিভা। বোৰা, অঁকৰা, কগীয়া, আধামৰা মৰ-কেলেপ্-মানুহটোৰো এওঁলোকৰ কথা শুনিলে মুখত হাঁহি বিৰিঙি উঠে। এওঁলোকৰ কথাৰ পাগত শুকান ঢেকিয়াৰ ঠাৰিদালো বসেৰে টুপটুপীয়া হৈ উঠে। সভা-মণ্ডপত উপস্থিত জনতাৰ হাঁহিত পেটুনাড়ী ছিগি যায়। অসমৰ পূব অঞ্চলত থকা বহুৱাৰ সৈতে পশ্চিম অঞ্চলৰ ভাৱৰীয়া প্ৰায় সমপৰ্য্যায়ৰ ধেমেলীয়া চৰিত্ৰ হলেও, বহুৱাতকৈ ভাৱৰীয়া বহু বিষয়ত উচ্চ ধাপৰ। ভাওনাত বহুৱা ওলায়, কিন্তু এওঁলোক নিৰ্বাক; এওঁলোকে কেৱল অঙ্গি-ভঙ্গি প্ৰদৰ্শনৰ যোগেদি কৌতুক প্ৰদৰ্শন কৰি হাস্যবস সৃষ্টি কৰে; কেতিয়াবা মুখা পিন্ধি বা হাস্যোদ্দীপক সাজ-পাৰ পিন্ধিও

কৌড়া-কৌশল প্ৰদৰ্শনৰ চেষ্টা কৰে। কিন্তু ভাৱবীয়া সদায় কথা-চহকী। হান্তবন সকাৰ বিষয়ত তেওঁলোকৰ অজি-ভজি গোণ, খুহুতীয়া সলাপেইহে মুখা। তেওঁ-লোকৰ এই খুহুতীয়া সলাপৰোৰ মৌখিক; লিপিবদ্ধ হৈ নথকা হেতুকে সময় আৰু আৱশ্যক অনুসৰি তাৰ পৰিৱৰ্ত্তন ঘটি থাকে, অৰ্থাৎ বিষয়-প্ৰসঙ্গ একেটা হলেও ভাৱবীয়াৰ কথা-প্ৰসঙ্গই নিতে নৱৰূপ লৈ বাগৰ সলায়। কথিত কামৰূপী ভাষাত ‘বহুৱা’ শব্দটো অপ্ৰচলিত বুলি কলেও ভুল নহয়।

পোহৰ বিকিৰণ প্ৰণালী

যেহেতু ভাওনাৰ সময় নিশা, সেইদেখি ইয়াত পোহৰ বিকিৰণৰ উন্নত ব্যৱস্থা আছে। তাৰে এবিধ হ’ল জোৰা বা আৰিয়া। আঠ-দহ ফুটমান দীঘল বাঁহৰ কাঠি কৰি তাৰে ভালেমান মুঠা বন্ধ হয়; মুঠাটোৰ এমূৰে মিঠাতেলত জুৰিয়াই তোলা কটাকানি বা সূতাৰ শকত জুমুঠি এটা বান্ধি জুই লগাই দিয়া হয়। জুমুঠিটো যিমানেই ডাঙৰ কৰা হয় পোহৰ সিমানে বেছি হয়। সেইদৰে বাঁহৰ কাঠিবোৰ যিমানেই দীঘল হয় সি সিমানেই বেছি সময় জ্বায়ী হয় আৰু বহন কৰিবলৈ সুচল হৈ পৰে। আৰিয়া-ধৰা মাজুহে আৱশ্যক বুলি আৰিয়া ইপিনে সিপিনে অনা নিয়া কৰি থাকে; কেতিয়াবা একে ঠাইতে বহুত পৰলৈ পুতিও খয়। ভাওনা থলীৰ ঠায়ে ঠায়ে মাটিৰ চাকি বা বস্তি জলায়ে পোহৰ বিকিৰণ ব্যৱস্থা কৰা হয়। ইয়াত সবিস্ময়ৰ তেল বিনে অইন কোনো তেল ব্যৱহাৰৰ উপযোগী নহয়। চাকি আৰু তাৰ শলিতা যিমানেই ডাঙৰ হয়, পোহৰ বিকিৰণ সিমানেই বেছি আৰু দীৰ্ঘকাল-জ্বায়ী হয়। থাপনাৰ সন্মুখত অন্ততঃ এগছি বস্তি অপৰিহাৰ্য্য। কেতিয়াবা তাত সহস্ৰ বস্তিৰ ব্যৱস্থাও কৰা হয়। সহস্ৰ বস্তিৰ জিলজিলনিত নিশা বজ্জুমিৰ জেউতি সহস্ৰ গুণে চৰে। পোহৰ বিকিৰণৰ অন্ততম প্ৰণালী ম’তা বা মহতা। ম’তাব, পঙ্কক আদি আগ্ৰেয় ত্ৰব্যাত অগ্নিসংযোগ কৰিও বহুতটো পোহৰ বিকিৰণ প্ৰণালী আছে। এয়ে ম’তা বা মহতা, ই ব্যৱ-বহুল প্ৰণালী। অনুষ্ঠান বেছি মনোপ্ৰস্তুত আৰু আড়ম্বৰপূৰ্ণ কৰিবলৈ হলে এনেকোৰে ব্যৱস্থা কৰা হয়। ‘চিহ্নযাত্ৰা’ ভাওনা প্ৰসঙ্গত চৰিতকাৰ সকলে লিখি গৈছে যে সেই ভাওনাত পোহৰ বিকিৰণ ব্যৱস্থা এনে অপূৰ্ণ ধৰণৰ হৈছিল যে দৰ্শকে দিন-বাতিৰ প্ৰভেদ ভকিৰ নোৱাৰাত পৰিল—

“নজানিল সত্যসদে কিবা বাজি মিল।

দেখি বৈকুণ্ঠক যেন পাপ তৈল কীল হ” (বাকচৰণ ঠাকুৰ)

সত্ৰ সম্প্ৰদায় বিশেষে ভাওনাৰ পোহৰ বিকিৰণ ব্যৱস্থা শূকীয়া। কোনো কোনো সত্ৰ সম্প্ৰদায়ত গায়ন-বায়ন আৰু অধিকাৰ অৰ্দ্ধবৃত্তাকাৰ তোৰণ এটাৰ ডলেদি বজ্জুৰিমলৈ প্ৰৱেশ কৰিব লাগে। তোৰণটো কাঠেৰে নিৰ্মিত আৰু ইয়াক সহস্ৰ বস্তি বা সহস্ৰ আৰিয়াৰে জৰুৰীকীয়াকৈ সজাই ৰখা হয়। সহস্ৰ বস্তি-বিক্ৰমিত এই তোৰণে কিবা আগন্তুক মহাযুদ্ধ-অভিযান অথবা সংঘাতৰ সূচনা দাঙি ধৰে বুলি বিশ্বাস। অধিকাৰৰ শিশু-প্ৰশিশুগণেও ভাওনা চাবলৈ আহোঁতে লগতে একো-একোটি আৰিয়া লৈ আহিব লাগে। এই আৰিয়াবোৰৰ মাজৰ পৰাই এহেজাৰ আৰিয়া গণি তোৰণৰ শিৰ ভাগত সহস্ৰবস্তি ৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয়।

কেতিয়াবা বাঁহৰ চুঙাত মিঠাতেল আৰু ডাঙৰ-দীঘল শলাকানি ভৰায়োঁ পোহৰৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। নাহৰ গছৰ গুটি জ্বলায়ো কেতিয়াবা এই ব্যৱস্থাৰ যোগান ধৰা হয়। ভাওনা-থলীত কেবাচিন তেল, মমৰাতি, বিজুলী-ৰাতিৰ স্থান নাই।

বিবিধ প্ৰথা আৰু আড়ম্বৰ

বিৰাট নামঘৰ বা ৰভাতলীৰ এদাঁতিত ভাওনাৰ মঞ্চ নিৰ্দিষ্ট হয়। ইয়াৰ পূৰ্বপিনে ধাপনা। ধাপনাৰ সৰ্বপ্ৰধান সম্পদ হৈছে এখনি শৰাই; শৰাইৰ ওপৰত এটি জীকুৰ বা বিষ্ণুমূৰ্ত্তি অথবা এখনি কীৰ্ত্তন, দশম বা ভাগৱত পুথি। ধূপ, দীপ, বস্তি, নৈবেদ্যাদি ধাপনাৰ বিবিধ দ্ৰব্য সম্পদ। ভাওনা যেতিয়া সত্ৰত পতা হয়, বজ্জুৰকৰ দক্ষিণ পিনে সত্ৰাধিকাৰ প্ৰভুৰ বাবে এখনি শূকীয়া আসন সজাই ৰখা হয়। এই আসনখনি সকলোবোৰ ভূমি-আসনতকৈ ওখ আৰু চকুত-লগা হ'ব লাগে। ওপৰত বং-চঙীয়া দলিচা বা ফুলাম বস্ত্ৰেৰে আসন ঢাক খুৱাই সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ কৰা হয়। দৰ্শকসকলৰ বাবে চাৰি-পাটি, কঠ, ত্ৰিপাল, ধানখেৰ প্ৰভৃতিত আসনৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। আসনৰ অভাৱত ডেউলোক কেতিয়াবা হয়তো থিয় হৈও অভিনয় চাব পাৰে; কিন্তু চকী-মেজ, পীৰা আদি ওখ আসনত বা কাঠৰ আসনত কাকো কোনোপধ্যেই বহিবলৈ দিয়া নহয়।

মৃতকৰ তিথিত শ্ৰাদ্ধ কৰা, শ্ৰাদ্ধ উপলক্ষে ইষ্ট-মিত্ৰ, বন্ধু-বান্ধৱক সেৱা-সংকাৰ কৰা, নাম-কীৰ্ত্তনেৰে উৎসৱ পালন কৰা—এনেবোৰ প্ৰথা অসমীয়া হিন্দু সমাজত মূৰ্খ অতীতৰ পৰাই চলি আহিছে। শ্ৰাদ্ধত বিষ্ণুৰ নাম কীৰ্ত্তনো অত্যন্তম অপবিহাৰ্য কৃত্য। এই উদ্দেশ্যে কেতিয়াবা ভাগৱত পাঠ কৰা হয়, কীৰ্ত্তন পাঠ কৰা হয় অথবা নাম গোৱা হয়। ভাওনাবো অত্যন্তম মহান উদ্দেশ্য বিষ্ণু হিমা

কীৰ্ত্তন। শ্ৰীকৃষ্ণ বা বিষ্ণুৰ মহিমা কীৰ্ত্তন ভাওনাৰ অঙ্গ স্বৰূপ। সেয়েহে কোৱা আছে—

“ভাওনা কবিলে কৃষ্ণ পূজিবে লাগয়।”

(বামচৰণ ঠাকুৰ)

সকলো আৱশ্যকীয় দিশা লৈ যোৱাৰ পিছত গায়ন-বায়নসমূহ বজ্জুতিত উপস্থিত হয়হি। তেওঁলোকে পোনতে নভশিৰ হৈ দৰ্শকমণ্ডলীলৈ সেৱা জনায় আৰু প্ৰায় এঘণ্টামান ভাল-মিচ বাত-বাজনাৰে বভাতলী বজ্জন জনাই তোলে। ইয়াৰ পিছত ক্ষুদ্ৰক জিৰণি লয়। এয়ে সত্ৰাধিকাৰৰ প্ৰৱেশ কাল। আঁৰ-কাপোৰখন দাঙি দিয়া হয় আৰু ছুখোজ-এখোজকৈ গহীন গভীৰ ভাবে তেওঁ বজ্জুতিৰ পিনে আহিব ধৰে। তেওঁৰ প্ৰৱেশৰ লগে লগেই মহতা জ্বলাই দিয়া হয়। ইয়াৰ এটা উদ্দেশ্য সত্ৰাধিকাৰৰ প্ৰতি বিধিৱৎ সন্মান প্ৰদৰ্শন, অইনটো উদ্দেশ্য গোটেই বজ্জা তলীখন বং-বিক পোহৰেৰে উদ্ভাসিত কৰি তোলা। ফুলাম দলিচা কাপোৰেৰে আটক ধুনীয়াকৈ সজাই থোৱা আছুটীয়া আসন খনিত সত্ৰাধিকাৰে আসন গ্ৰহণ কৰে। লগে লগে গায়ন-বায়ন দলে গুৰু-ঘাত বজায়। গুৰুঘাতৰ অন্তত অলপ সময় তেওঁলোকে ঘোৰা-ধেমালি মাৰে। ইয়াৰ পিছতে গায়ন-বায়ন দলৰ এজনে অধিকাৰৰ ওচৰ চাপি ধেমালি মাৰিবৰ বাবে আত্মটানিক ভাবে অনুমতি লয়। এই অনুমতি গ্ৰহণ বিষয়টোও বিধিবদ্ধ প্ৰণালী অনুসৰিহে কৰা হয়। গায়ন-বায়ন সঘৰ সজীজনে প্ৰথমতে অধিকাৰৰ কেউপনে তিনিবাৰ প্ৰদক্ষিণ কৰে। তেতিয়া অধিকাৰে আত্মটানিক ভাবে অনুমতি প্ৰদান কৰে। তেতিয়া মাত্ৰহে আকৌ তিনিবাৰ আগৰ দৰে প্ৰদক্ষিণ কৰিহে আগৰ ঠাইলৈ উলটি যায়। তাত ইয়াকে গুৰু-প্ৰদক্ষিণ বোলে। এইদৰে আত্মটানিক অনুমতি গৃহীত হোৱাৰ পাছত গায়ন-বায়ন সকলে বাওঁ আঠ মাটিত পেলাই সোঁ আঠ ফুলি কিছুপৰ ঘোৰা-ধেমালি মাৰে। ইয়াৰ পাছত ‘নামঘৰীয়া’ মাত্ৰহে এজনে গৈ গায়ন-বায়নৰ সমুখৰ ঠাইখিনি নিকাকৈ মচি-কাচি পৱিত্ৰ কৰি তোলে। তেতিয়া গায়ন-বায়নে মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ ‘নামঘোৰা’ৰ পৰা অন্ততঃ তিনিকাকি ঘোৰা আৱুতি কৰে। ঘোৰা আৱুতিৰ অন্তত ছো-ঘৰৰ সমুখত পেলাই থোৱা আঁৰ-কাপোৰখন দাঙি দিয়া হয় আৰু নৃত্যধাৰৰ প্ৰৱেশ হয়। লগে লগেই মহতা জ্বলাই দিয়া হয়। বং-বিক পোহৰেৰে দশো দিশ জিলিকি উঠে। দৰ্শককন্ডই শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰামৰ নাম লৈ সমৰ্থৰ কনি কৰে। গায়ন-বায়ন দলে বাত বজাই ভাওনা থলী সুধৰিত কৰি তোলে। নৃত্যধাৰে প্ৰৱেশ কৰি প্ৰথমতে ক্ৰতি-মুখ পূৰ্বে দক্ষী প্ৰোক আৱুতি কৰে। ইয়াত বৃত্য নাই যদিও অৰ্ধব্যস্তক হস্তক্ৰিয়া আছে। ইয়াৰ পিছত নাটকৰ

নাম ঘোষণা কৰা হয় আৰু নাটত থকা মতে ছই-চাৰি আৰাৰ বচন মাতি ভটিমা গোৱা হয়। এই ভটিমা আৱৃতিতো মূজা প্ৰদৰ্শনৰ নিয়ম আছে; কিন্তু বাস্তৱ বাজনা কৰা নহয়। মাথোন ইয়াৰ শেষ অংশৰ আৱৃতিত গায়ন-বায়নে বাস্তৱ বজাই সমন্বয় সঙ্গীত পৰিৱেশন কৰে।

কল্পিত জিৰণি লৈ সূত্ৰধাৰে প্ৰস্তাৱিত নাটখনৰ বিভিন্ন ভূমিকা আৰু বিবয় সমূহৰ নাম এটা এটাকৈ ঘোষণা কৰিব ধৰে আৰু সেইমতে ভাৱবীয়া সৰব প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান আৰু ভাওনাৰ অন্ত্যন্ত আনুষ্ঠানিক কাৰ্য্যাবলী অনুষ্ঠিত হৈ থাকে। নাটত সন্নিৱিষ্ট হোৱা সঙ্গীত বিষয়ে জানিবলগীয়া কথা এই যে কিছুমান গীত ভাৱবীয়া বিশেষৰ ব্যক্তিগত; তেওঁলোকে তাক অকলশৰে গাব লাগে। কিছুমান গীত তেওঁলোকে সমদল সঙ্গীতৰূপে গাব লাগে। শ্ৰাবকজনে নাটখন হাতত লৈ বঙ্গভূমিৰ দাঁতিত দৰ্শকবৃন্দৰ সমুখতে আসন গ্ৰহণ কৰে। বচনবোৰ তেওঁ মধ্যম স্বৰত পাঠ কৰি যায় আৰু ভাৱবীয়া সকলে সেই মতেই উচ্চস্বৰে নিজৰ নিজৰ বচন মাতি দৰ্শকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। বঙ্গভূমিত অৱস্থান কৰা কালছোৱাৰ ভিতৰত সূত্ৰধাৰে কেতিয়াও সাধাৰণ অৱস্থাত নেথাকে। অইন নেলাগে, ভাওনা চলি থকা কালত জিৰণিৰ ৰেলিকাও তেওঁ একোটা মধুৰ নৃত্যভঙ্গীতহে অৱস্থান কৰি থকা দেখিবলৈ পোৱা যায়; বিশেষকৈ পাদতন্ত্ৰত এই ভঙ্গিমা লক্ষণীয় হৈ পৰে। ভাওনাৰ অন্তত মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা কোনো কোনো ঠাইত সূত্ৰধাৰে অকলশৰে গায়, কোনো কোনো ঠাইত গায়ন-বায়ন সৰেও ইয়াত যোগ দি সমন্বয়-সঙ্গীতৰূপে গায় আৰু ইয়াতেই অভিনয়ৰ সামৰণি পৰে। মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ নাটসমূহত মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা নাই। তেওঁৰ নাট-ভাওনাই বসন্তসকলক পূৰ্বৰ উপভোগৰ যোগান ধৰিব পাৰে নে নোৱাৰে সন্দেহ। আগতেই কোৱা হৈছে যে ভাওনা যদি বাতি নো পুৰাত্তেই সামৰণি মাৰিব লগা হয়, দৰ্শকমণ্ডলীৰ মাজত অসন্তোষৰ গুণ্ণণনি উঠে। সেয়েহে কেতিয়াবা মুক্তি-মঙ্গল গোৱাৰ পিছতো ওপৰকি নৃত্য-গীতেৰে ভাওনাৰ সময় দীঘলীয়া কৰা হয়।

প্ৰকৃততে মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা আৱৃতিৰ অন্ততে যদিওবা প্ৰকৃত নাট-অভিনয়ৰো অন্ত পৰে, তথাপিও ইয়াৰ পাছতো আৰু ছই-এটা আনুষ্ঠানিক জিন্স কৰিবলগীয়া থাকে। ভাওনা থলীত পুৰোহিতৰ বাবেও এখনি সূকীয়া আসন থাকে আৰু তেওঁ তাত আদিৰ পৰা অন্তলৈকে বহি থাকিব লাগে। ভাওনা শেষ হৈ যোৱাৰ পিছত পুৰোহিতে অধিকাৰজনাক, গায়ন-বায়ন সকলক আৰু দৰ্শকমণ্ডলীক আশীৰ্বাদ দি তেওঁলোকৰ দীৰ্ঘজীৱন আৰু মঙ্গল কামনা কৰিব লাগে। তেওঁ এই আশীৰ্বচন উচ্চ স্বৰত, সাদীতিক ক্ৰমত উচ্চাৰণ কৰে আৰু উপস্থিত

সমজুৱাই তাকে সমন্বৰে সমৰ্থন জনাই হৰিধ্বনিৰে গ্ৰহণ কৰে। তাৰ পাছত ধাপনা উদ্ধ কৰা হয়, নামঘৰীয়াই ধাপনাত স্থাপিত ভাগৱত পুথিখনি স্থানান্তৰিত কৰে; ধাপনাত যদি কিবা মূৰ্ত্তি স্থাপিত হৈ থাকে তাকো পুৰোহিতে যথাস্থানলৈ লৈ যায়। তেওঁৰ আগে আগে গায়ন-বায়নে খোল-ভাল বজাই:বায়; পুৰোহিতে শবাইব ওপৰত ধৌত বস্ত্ৰ এখনিত মূৰ্ত্তি তুলি ফুল তুলসিৰে সজাই মহা আড়ম্বৰে যাব ধৰে আৰু য'ৰ পৰা সেই মূৰ্ত্তি অনা হৈছিল তাত নি প্ৰতিষ্ঠা কৰি থৈ আহে। ঠিক সেইদৰে গায়ন-বায়ন দলৰ লগত নামঘৰীয়াজনও ভাগৱত পুথিখনি শবাইব ওপৰত তুলি লৈ ধানত থৈ আহেগৈ। অধিকাবো এই দলৰ লগে লগেই ভাওনা থলীৰ পৰা আঁতৰ হয়। ধানৰ পৰা ভাগৱত পুথিখনি ধানঘৰীয়াই নি নামঘৰৰ স্থায়ী ধাপনাত থৈ আহেগৈ।

ভাওনাত কোনো দৰ্শকৰ পৰা কোনো বকমৰ প্ৰৱেশ মূল্য গ্ৰহণ কৰা নহয়। দৰ্শক কিবা কাৰণত সমাজ-বঞ্চিত নহলে বা জটীচাৰী নহলে, ভাওনা-থলীত তেওঁৰ প্ৰৱেশ নিষেধ হ'ব নোৱাৰে। কিন্তু কোনো দৰ্শকে সমাজৰ নিষিদ্ধ দ্ৰব্য লৈ তাত প্ৰৱেশাধিকাৰ পাব নোৱাৰে।

আধ্যাত্মিক পৰিৱেশ

ভাওনাৰ নিমিত্তে আৱশ্যকীয় ভালেমান আঙিলাপাতি দৰ্শীয় বা অপাৰ্থিব বুলি ধাৰণা কৰা হয়। অইন কি, বস্তাখনেই অপাৰ্থিব। ইয়াৰ কামি আৰু কৰাবোৰ ভাগৱত পুথিৰ বিভিন্ন আদ্যৰ প্ৰতিনিধি বুলি ধাৰণা কৰা হয়। বস্তাৰ বিভিন্ন অংশ বিভিন্ন দেৱতাৰ অধিবাস বুলি বিশ্বাস আছে। যেনে, মাংসলীত অৰ্থাৎ ওপৰ ভাগত আৰু মধ্য ভাগত বিষ্ণু, পূব ভাগত শঙ্কৰ, পশ্চিম পিনে ভাস্কৰ, বাকী অংশত চন্দ্ৰ দেৱতা আৰু তেওঁৰ সহচৰগণ অৱস্থিত; বাস্তবস্ত্ৰবোৰ দৰ্শ-সকুত বুলি প্ৰবাদ আছে, যেনে তাল শিৱৰ ৰূপান্তৰ মাথোন। সেইদেখি ভাওনাৰ নিমিত্তে বাস্তবস্ত্ৰ শিকিবলৈ হলে আত্মৰ্ত্তানক ভাবে নিৰ্দিষ্ট গুৰু এজনৰ শিষ্য মানি লৈহে শিকা আবশ্য কৰিব লাগে। সেয়েহে ভাওনাত গায়ন-বায়ন আৰু সূত্ৰধাৰত বাহিৰে অইন কাৰো খোল বজাবৰ অধিকাৰ নাই। সেইদেখি বাস্তবস্ত্ৰ নকনা বাস্তৱ আৰু অন্তৰ্ভুক্ত বাস্তৱ বজোৱা গায়ন নবকপাৰী হয় বুলি বিশ্বাস আছে। ০

চৰ্চ পাছকা পৰিধান কৰি ভাওনা-থলীত প্ৰৱেশ নিষেধ। ভাত ধূমপান, নতপান আদিত কৰিবলৈ বিদ্ৰা নহয়। বস্তাভলীত ভিলবানো অপত্তিৰ বস্ত্ৰ পৰি

ধাকিবলৈ দিয়া নহয়। অভিনয় আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে পোৰ্টেইৰিনি ঠাই মটি-কাচি সাৰি-পুটি নিকাকৈ বাধিব লাগে, যাতে ভাৱবীয়া, দৰ্শক আদি কাৰো মনত কোনোমতেই অশুচি বা অপৱিত্ৰতাৰ ভাৱ কিকিৎ মানো খিতি নেপায়। স্বৰ্গীয় কমলেশ্বৰ সিংহৰ পৃষ্ঠপোষকতাত অনুষ্ঠিত ‘কল্পিত-হৰণ’ ভাওনা চাওঁতে বাবেশ্বৰ সত্ৰৰ মহন্ত ভাতৃদ্বয়ে কলপাতভহে বহিছিল। (‘ছুংখুঙীয়া বুৰঞ্জী’ ১০ম আধ্য।) কোনো কোনো ঠাইত অভিনয় আৰম্ভণৰ আগতে গায়ন-বায়ন আৰু সূত্ৰধাৰক পুৰোহিতে দৰ্শকবৃন্দৰ সমুখত ফুলৰ মালা পিন্ধাই আদৰণি জনায়। মালা পিন্ধাই উঠি প্ৰতিজনৰে কপালত চন্দনৰ ফোট দিয়া হয়। ভাওনা আদিৰ পৰা অন্তৰ্গত আধ্যাত্মিক আৰু পৱিত্ৰ পৰিৱেশ এটাৰ ভিতৰত বখাটোৱেই এইবোৰ আনুষ্ঠানিক কাৰ্য্য-প্ৰণালীৰ মুখ্য উদ্দেশ্য।

৩য় পট 'চিহ্নযাত্রা' ভাওনা

মহাপুরুষ শ্রীশঙ্করদেব বচিভ নাটসমূহৰ ভিতৰত 'চিহ্নযাত্রা' বা 'ছিন্নযাত্রা'ই সৰ্বপ্ৰথম বুলি কোৱা হয়। কিন্তু ছন্দৰ বিষয় এই নাটখন আজি-কালি পাবলৈ নাই। চৰিতকাৰ সকলে লিখি থৈ যোৱা বিবৃতিৰ বাহিৰে এই নাট সম্পৰ্কে জ্ঞান-আহৰণৰ বিষয় নৃত্য পোৱা নেযায়। তেওঁলোকে লিপিবদ্ধ কৰি থৈ যোৱা মতে এই নাটখনি সম্বন্ধে জ্ঞাতব্য বিষয় এই :—তেতিয়া শঙ্করদেবৰ উনৈশ বছৰ বয়স। এদিন ইষ্ট-মিত্ৰ বন্ধু-বান্ধৱ সমন্বিতে তৃণা সৰে কাষ চাপি ক'লেহি যে তেওঁলোকক বৈকুণ্ঠ নগৰৰ “ভাৱনা” দেখুৱাব লাগে। উদ্ভব স্বৰূপে তেওঁ ক'লে যে “সন্ন্যাসীত শিকি” তেওঁ বৈকুণ্ঠ নগৰ দেখুৱাব আৰু “চিন্ন” নামেৰে ৰাজ্য দেখুৱাব। এই “সন্ন্যাসী”য়েই বা কোন আৰু ‘চিন্ন’ নামটোৱেই বা কোন নৃত্যত তেওঁৰ মুখত ওলাল একো কৰ নোৱাৰি। সি যি কি নহওক, জ্ঞাতি কুটুমসকলৰ একান্ত আগ্ৰহ আৰু আন্তৰিক হেপাহ উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি তেওঁ ভাৱনা এখন পাতিবলৈ উঠি-পৰি লাগিল। কাঠ এদাল আনি জোখ দি কপিলি মুখত থকা কুমাৰৰ ঘৰলৈ মানুহ পঠিয়ালে খোল গঢ়াবলৈ বুলি। খোলৰ জোখ দিলে সোৱে ন আঙ্গুল, বাৰে তেৰ আঙ্গুল। ইপিনে তৃণাসকল বত্যা দিয়াত লাগি গ'ল। নটুৱা, বায়ন, পালী আদি প্ৰতিজনেই যথাযোগ্যভাবে শিক্কা-দীক্ষা লৈ নিজ নিজ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হবলৈ সাজু হব ধৰিলে। শঙ্করদেৱে নিজে কাপোৰত বৈকুণ্ঠ নগৰৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিলে আৰু গীত, নৃত্য, ধেমালিৰ ঘোৰা প্ৰকৃতিৰে যুগুত কৰি ভাওনাৰ বাবে “অঙ্ক” বচনা কৰিলে—

“বৈকুণ্ঠ নগৰ পটতে লেখিলা

অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ ।

ধেমালিৰ ঘোৰা প্ৰথমে লিখিল

হুটিয় শ্লোক বচিল ।

নৃত্য ভটিবাক শ্লোক কৰিলা

চিন্ৰ সব বিভাগিল ।

ৰাব যেন ধান যি হত লক্ষণ

কল্পতক উপবন ।

সৰোবৰ চয় অধিকে শোভয়

অনন্ত শয্যা শোভন ।” ইত্যাদি

পটত সপ্ত বৈকুণ্ঠ অঙ্কন কৰা হ'ল। সপ্ত বৈকুণ্ঠৰ নাম 'বৈষ্ণৱ-কীৰ্ত্তন' (ভীৰ্থনাথ গোস্বামী সম্পাদিত)ত এইদৰে দিয়া আছে—খেত বিলাস, সান্ত্বনু বিলাস, পুষ্প-বিলাস, পঙ্কজ বিলাস, কণক দন্ত, সনাতন আৰু গোলোক। সন্তাসীৰ ওচৰত শিক্ষা গ্ৰহণ কৰি শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে বৈকুণ্ঠৰ পট যে অঙ্কন কৰিব খুজিছিল এই সম্বন্ধে বামচৰণ ঠাকুৰে তেওঁৰ 'শঙ্কৰ চৰিত'ত কৈছে যে শঙ্কৰদেৱে নিজেই মায়া কৰি সন্তাসীৰ ৰূপ লৈ আবিৰ্ভাৱ হ'ল আৰু সেই সন্তাসীৰ পৰামৰ্শ মতে হিন্দুল, হাইতাল আদিয়ে পটত বৈকুণ্ঠ অঙ্কন কৰিলে। এই অঙ্কন কাৰ্য্য দেখি ভক্তসকলে বিস্ময় মানিলে মাথোন।

সন্ধিয়া যাত্ৰা অভিনয় কৰা সময়। চৌদিশৰ পৰা দৰ্শক আহি বভাঘৰ ভৰি পৰিল। আৰিয়া, মহতা, মুখা য'ত যেনেভাবে প্ৰয়োজনীয় তেনেভাবেই প্ৰস্তুতি হ'ল। শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে নিজে বায়ুমণ্ডলী বাগ দিলে; বলাই নামেৰে এজনে তিমিৰ বাগ দিলে। সেই বাগ বঞ্জনত গছৰ পাতো যেন সৰি পৰে! শঙ্কৰে নিজে "বৈকুণ্ঠপতি" ভূমিকাত ওলাল। সেইদৰে বাম বাম গুৰু, লক্ষ্মণ, সৰ্বজয় আদি লোক সকলেও বিভিন্ন ভূমিকা লৈ ওলাব ধৰিলে। নটুৱাই নাচিলে, গায়নে বাজ বজালে। মহা পয়োভবে চিত্ৰ যাত্ৰা ভাৱনা হৈ গল। দৰ্শক বুল্লই বঙে বঙিয়াল হৈ দিন নে ৰাতি ততকৈ ধৰিব নোৱাৰিলে; অস্তৰ পৰশা হৰষৰ পৰশত তেওঁলোক তেনেই উদ্ভাৱল—

“নজানিল সভাসদে কিবা ৰাজি দিন।

দেখি বৈকুণ্ঠক যেন পাপ ভৈল ক্ষীণ ॥

নাবীজনে নিচিনয় কোনজন স্বামী।

সৰে হস্তে ধোৱেন ভৈলন্ত মোক্ষগামী ॥”

ওপৰৰ বৰ্ণনাৰ পৰা বুজা যায় যে 'চিত্ৰযাত্ৰা' ভাণ্ডনা কৰোঁতে সপ্ত বৈকুণ্ঠৰ পট সমুখত ৰখা হৈছিল। কোনো কোনোৱে কয় যে পটৰ চিত্ৰবোৰ বেজীৰে গুৰি নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল; কোনোৱে কয় অঁকা হৈছিল। গড়-জীৱন-চৰিত লিখকে এই সপ্ত বৈকুণ্ঠ কাগজত লিখা বুলি উল্লেখ কৰিছে—“তুলাপাতত সাত বৈকুণ্ঠ লিখিছে।” ইয়াত থকা “তুলাপাত” আৰু “লিখিছে” এই দুয়োটা শব্দতে সন্দেহৰ থল আছে। কিয়নো, শঙ্কৰদেৱৰ দিনত তুলাপাত অৰ্থাৎ কাগজ নাছিল; আৰু ‘লিখিছে’ শব্দটোৱে কলমেৰে লিখা বা লিপিবদ্ধ কৰা অৰ্থহে বুজাই অঙ্কন কৰা অৰ্থ বুজায়। গড়-জীৱন-চৰিত লিখক সকল গড়-জীৱন-চৰিত লিখক সকলতকৈ বহুদিন পাহৰ। গড়কাৰ সকলৰ সময়ত হয়তো কাগজতে লিখন-কাৰ্য চলিছিল আৰু সেইবাবেই তেওঁলোকৰ

কাপত ‘তুলাপাত’ শব্দটো স্বাভাৱিকতে ওলাই গৈছে। দ্বিতীয়তে, ‘তুলাপাতত সাত বৈকুণ্ঠ লিখিছে’ মানে তেওঁলোকে হয়তো ‘সাত বৈকুণ্ঠৰ বৰ্ণনা দিছে’ এনে অৰ্থৰো ব্যাখ্যা কৰিব পাৰে।

শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ আবিৰ্ভাবৰ আগত প্ৰকৃত নাট-ভাণনাৰ পূৰ্ণ ৰূপৰ কোনো স্পষ্টাভাস পাবলৈ নাই। ওজাপালী, ঢুলীয়া আদি প্ৰাচীন লৌকিক কলাকৃষ্টি সংঘৰ্ষৰত পটত চিত্ৰাঙ্কন কৰি দৃশ্য দেখুউৱাব কোনো বিৱৰণ পোৱা নেযায়। সংস্কৃত নাট্যবোৰতো চিত্ৰাঙ্কনৰ যোগেদি অভিনয় কৰাৰ উদাহৰণ পোৱা নেযায়। অৱশ্যে চিত্ৰাঙ্কন প্ৰণালী অসমত তথা ভাৰতত নতুন নহয়। অসমত প্ৰাচীন ভাস্কৰ্য আৰু চিত্ৰকলাৰ নিদৰ্শনৰ অভাৱ নাই। শোণিতপুৰৰ চিত্ৰলেখাটো চিত্ৰাঙ্কনৰ যোগেদিয়েই দ্বাৰকাৰ পৰা অনিৰুদ্ধ কোৱঁৰক আনি উষাৰ সৈতে শুভ-মিলন ঘটাইছিল—এইবোৰ পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ কাহিনী। কিন্তু এইদৰে চিত্ৰাঙ্কনৰ যোগেদি নাট-ভাণনা দেখুউৱা প্ৰথা নতুন; আৰু এই বিষয়ত মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ সৃজনী শক্তিৰ বিকাশ হৈছে বুলি ক’ব পাৰি। নিয়মিত ৰূপে দৃশ্য-বিভাজন কৰি ভাণনা প্ৰদৰ্শন প্ৰথা নাই যদিও, চিত্ৰাঙ্কন-বিভূষিত আৰ-কাপোৰখনে আজিও এই পুৰণি প্ৰথাৰ চানেকি দাঙি ধৰি আহিছে।

কোনো কোনো চৰিতকাৰৰ মতে এইখন ভাণনা তেওঁ তথ্যসমূহৰ পৰা বৃত্তি আহি কৰে। ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ মতে শঙ্কৰদেৱে তীৰ্থলৈ যোৱাৰ আগতে উনৈশ বছৰ বয়সতে এই ভাণনা পাতিছিল। এই অভিমত বেছি সমীচীন। কিয়নো, ‘চিন্নযাত্ৰা’ নাটখন মহাপুৰুষ-বচিত অগ্ৰাণ্ণ নাটৰ সৈতে অমিল, ই প্ৰকৃত পুৰাণ নাট হয়নে নহয় সন্দেহৰ কথা। কাৰণ, মহাপুৰুষৰ অগ্ৰাণ্ণ নাটবোৰৰ নামটোৰ সৈতে বিষয়-বস্তুৰ মিল আছে। কিন্তু ‘চিন্নযাত্ৰা’ৰ সৈতে বিষয়-বস্তুৰ কোনো মিল নাই। ‘চিন্ন’ শব্দৰ ঠাইত ‘চিহ্ন’ শব্দও কোনো কোনোৱে ব্যৱহাৰ কৰিছে। ‘চিহ্ন’ শব্দ-প্ৰয়োগে এই ভাণনাখনত চিত্ৰাঙ্কন বিষয়টোতে বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰা যেন দেখা যায়। দ্বিতীয় কথা, মহাপুৰুষৰ সকলোবোৰ নাট ব্ৰজাৱলী ভাষাত ৰচিত। তীৰ্থভ্ৰমণ কাল-ছোৱাৰ ভিতৰতে তেওঁ ব্ৰজাৱলী ভাষা-জ্ঞান আহৰণ কৰে, আৰু তাৰ পৰা বৃত্তি আহি এই কৃত্ৰিম ভাষাত নাটবোৰ ৰচনা কৰে। ‘চিন্নযাত্ৰা’ তীৰ্থ ভ্ৰমণৰ পিছত ৰচিত হোৱাহেঁতেন ব্ৰজাৱলী ভাষাতেই ৰচিত হ’লহেঁতেন। তেতিয়া হলে, চৰিতকাৰ সকলে এই নাক্ত-নাশ্ৰুত ভাষাটোৰ বিষয়ে দুই-চাৰিআধাৰ কথা নিশ্চয় তেওঁলোকৰ ‘চিন্নযাত্ৰা’ বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰিলেহেঁতেন। কিন্তু কোনোজন চৰিতকাৰেই ভাষা বিষয়ে যুশাকৰেও মাত এবাৰ মতা নাই। বিমান দূৰ সত্ত্বে, এই নাটখন কেৱল ঘোৰা-পদ-সম্বলিত বা গীতিপূৰ্ণ ৰচনা আছিল আৰু প্ৰাক্-শব্দৰী-দুগৰ কোনো জনপ্ৰিয় সাহিত্য বিশেষৰ আৰ্হিত ৰচিত হৈছিল।

৪র্থ পট

ভাওনা-সদৃশ অগ্ৰ্য্য সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান

(i) বঙালী ভাওনা—এই নামৰ এবিধ ভাওনা দৰং জিলাৰ কোনো কোনো অঞ্চলত ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু বিংশ শতিকাৰ আদি ছোৱাত আছিল। ইয়াক বঙালী ভাওনা বোলাৰ অৰ্থ এই যে ইয়াৰ কিছুমান গীত-পদ বঙ্গভাষাত ৰচিত বা বঙালী বামাগ্ৰণ, মহাভাৰতৰ পৰা উদ্ধৃত। কোনো কোনো ঠাইত আকৌ অন্ধীয়া নাটৰ সৈতে অমিল যেই কোনো ভাওনাকে বঙালী ভাওনা বোলা হৈছিল। পাছলৈ এই বিধ ভাওনা কালৰ বুকুত আপোনা-আপুনি জাহ গল।

বঙালী ভাওনা ওজাপালী আৰু অন্ধীয়া নাট-ভাওনাৰ সংমিশ্ৰণ। ইয়াৰ সূত্ৰধাৰ জনক ওজা বোলে। এওঁৰ লগত চাৰি-পাঁচজনমান সঙ্গী থাকে; এওঁলোকক পালী বোলা হয়। এওঁলোকে ওজাপালীৰ দৰে পদ আবৃত্তি কৰে। কিন্তু অন্ধীয়া নাট-ভাওনাৰ ভাৱবীয়াৰ দৰে তেওঁলোকৰ সময়ে সময়ে প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থান আছে। ওজাপালীৰ ওজা আৰু অন্ধীয়া নাট-ভাওনাৰ সূত্ৰধাৰৰ সৈতে ইয়াৰ ওজা জনৰ পাথক্য এই যে এওঁ হাতত এডাল চোঁৱৰ লৈ থাকে। ইয়াৰ বাত্ৰ যন্ত্ৰ তাম্ৰ আৰু খোল। মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা গাওঁতে আটাইবিলাক ভাৱবীয়াই বৃত্তাকাৰত ঘূৰিব লাগে।

(ii) জী-পৰিচালিত অনুষ্ঠান—ভাওনা, ওজাপালী আৰু ঢুলীয়া অনুষ্ঠান পুৰুষসকলৰ দ্বাৰা পৰিচালনা কৰা হয়। জীভূমিকাও পুৰুষসকলেই লয়। কিন্তু অসমত এনে কিছুমান ভাওনা-সদৃশ সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান আছে য'ত কেৱল জীসকলৰহে প্ৰতিপত্তি, জীসকলেই সৰ্বেসৰ্ব। তেওঁলোকেই অনুষ্ঠান পৰিচালনা কৰে; তেওঁলোকেই পুৰুষৰ ভূমিকাও লয়। এনেবোৰ অনুষ্ঠান, যেনে—

(ক) পচতি (পাচতি)—এই উৎসৱ শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম উপলক্ষে জন্ম দিনৰ পৰা ধৰি পঞ্চম দিনৰ পাছদিনা অৰ্থাৎ ষষ্ঠ দিনা পতা হয়। যি গৰাকী প্ৰসূতি তিবোতাৰ নামত উৎসৱ পালন কৰা হয় তেওঁ সেইদিনা ব্ৰত ধৰি থাকিব লাগে। হালধিৰ পানীৰে নৱজাত সন্তানটিৰে সৈতে মাকক কলহেৰে পানী ঢালি স্নান কৰাব লাগে। নিমন্ত্ৰিত লোকসকল আহি উৎসৱত যোগদান কৰে। গণকে গণনা কৰি সন্তানৰ নামাকৰণ কৰি যায়হি। যদিও সচৰাচৰ জন্মষ্টমীৰ ষষ্ঠ দিনতেই পচতি পতা প্ৰথা এটা আছে, ৭ম, ৯ম, ১১শ দিনতো অথবা বছৰটোৰ যেই কোনো উক্ত শুভ দিনতো এই উৎসৱ

কেতিয়াবা পালন কৰা হয়। বিশেষকৈ ভাদ আৰু কাতি মাহ ইয়াৰ বাবে প্ৰশস্ত। ই দিবা-উৎসৱ। দিনটোৰ ভিতৰতে আৰম্ভণ হয় আৰু দিনটোৰ ভিতৰতে সামৰণ পৰে। উৎসৱৰ কাৰ্যসূচী দিনটোৰ ভিতৰতে শেষ হ'ব পৰাকৈ দিনটো হুতাগত ভাগ কৰা হয়—আগবেলা আৰু পাছবেলা। আগবেলাৰ কাৰ্যসূচী আগপচতিৰ ভিতৰত পৰে আৰু পাছবেলাৰ কাৰ্যসূচী পাছবেলাত পৰে। স্ত্ৰী-পৰিচালিত এই উৎসৱত পুৰুষসকলেও অৱশ্যে যোগদান নকৰা নহয়। নামগোৱাত তেওঁলোকৰ অবাধ প্ৰৱেশ। কিন্তু ইয়াত যিখিনি নাট্যাভিনয় প্ৰদৰ্শন প্ৰথা আছে, তাত কেৱল স্ত্ৰীসকলেহে যোগদান কৰিব লাগে।

এই উৎসৱ দুই বৰমে পালন কৰা হয়—ব্যক্তিগত বা ঘৰুৱা ভাবে আৰু ৰাজহুৱা ভাবে। লোকাচাৰ অনুসৰি সকলোখিনি কাৰ্য্য সূচাক ৰূপে সমাধা কৰিবৰ বাবে ঠায়ে ঠায়ে পচতি সম্বন্ধ আছে। ঘৰৰ গৃহিণীয়ে নিৰ্দিষ্ট দিনত বিধি মতে সকলো দ্ৰব্য সংগ্ৰহ কৰি পচতি গোৱা তিকতা সৱক নিমন্ত্ৰণ কৰে। নামঘৰ বা বস্তাঘৰত উৎসৱ পতাৰ দিহা কৰা হয়। কল-কুঁহিয়াৰ আদি ফলমূলেৰে ওপচাই দেউল-সদৃশ মাহ-চাউলৰ নৈৱেদ্য সজোৱা হয় আৰু উৎসৱৰ অন্তত উপস্থিত সমস্তৱাৰ মাজতে সেইবোৰ বিতৰণ কৰা হয়। নিমন্ত্ৰিত সকলক জা-জলপানেৰে অন্তৰ্ধান কৰাৰ ব্যৱস্থাও আছে।

থাপনা, নৈৱেদ্য, বজ্জুনি আদিৰ বাবে এপিনেদি যথাসম্ভৱ আহুলবহুল মুকলি ঠাই এডোখৰ এৰি সমজুৱা সকলক অধঃস্থাকাৰ হৈ বা চতুৰ্ভুজ ক্ষেত্ৰৰ আকাৰে মাটিত ভূমি-আসন বা তৃণাসনত বহিবলৈ দিয়া হয়। বজ্জুমিৰ বাবে আতুতীয়াকৈ বধা মুকলি ঠাইকণত কলপাতৰ ওপৰত ডাঙৰ থিয় খৰাহি নাইবা অটন কিবা পৱিত্ৰ পাত্ৰত মাহ-চাউল, কলমূল আদি নৈৱেদ্যৰ দ্ৰব্য সমূহ পৰ্বত-প্ৰমাণ কৰি সজাই থোৱা হয়। তাৰ পিছত থাপনা পাতি ধূপধূনা জলাৰ লাগে। থাপনাৰ পাতিতে শিল এটাৰ ওপৰত গোবৰৰ এটি টিলা নিৰ্মাণ কৰা হয়। পচতি গোৱা তিকতা সকলে অটন কোনো ঠাইত বধাবিহিত সাজ-পোছাক পিন্ধি আহি যথা সময়ত নিৰ্দিষ্ট ঠাইত উপস্থিত হয়। তেওঁলোকৰ ভিতৰৰ এগৰাকী ওজা বা সূত্ৰধাৰ ভূমিকাত ওলাব লাগে। কাৰ্য্যক্ষেত্ৰত এই সূত্ৰধাৰ অতীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ অনুকৰণ। অন্তৰ্গত চৰিত্ৰবোৰেও কাৰ্য্য-ক্ৰমণিকা অনুসৰি প্ৰৱেশ-প্ৰস্থান কৰিব ধৰে। প্ৰথমে কেইটামান সজ্জত স্তোত্ৰ আবৃত্তি কৰি যশোলাই কুকৰ প্ৰতি পুষ্পাজলি প্ৰদান কৰে। তেতিয়া ওজাই তেওঁক সমজুৱাৰ সমুখলৈ আদৰি লৈ যায় আৰু বজ্জুকৰ এগাঁতিত তেওঁ আসন লৈ বহি থাকে। তাৰ পাছত ওজাই সমজুৱাক সন্মোহন কৰি নাটখনৰ এটি চমু আভাস দাঙি ধৰে। সূত্ৰধাৰৰ এই প্ৰাৰম্ভিক বচনৰ অন্তত কণ কণ হোৱালী কেইজনীমানে

হাতে হাতে খেঁচু-কাঁড় আৰু ডলাত চাউল, ফলমূল আৰু লাডু লৈ বঙ্গমঞ্চত দেখা দিয়ে আৰু থাপনাৰ কেউপিনে প্ৰদক্ষিণ কৰিব ধৰে। এই ছোৱালীৰ সংখ্যা সাধাৰণতে ছয়। প্ৰতিবাৰ প্ৰদক্ষিণ কৰোঁতে তেওঁলোকে যশোদাৰ শিৰত চাউল ছটিয়াই যায়। শেষবাৰ প্ৰদক্ষিণত এজনী গোপিনীৰ পৰা যশোদাই মূল্য দি এটি ফল গ্ৰহণ কৰে। ফলটো নি যশোদাই কৃষ্ণক দিয়েগৈ (এতেপৰ কৃষ্ণই ফলটোৰ বাবে কান্দি-কাটি ব্যাকুল হৈ থাকে আৰু এই ফল হাতত দি যশোদাই তেওঁক নিচুকাই)। তিবোতা সকলে নাম গাই থাকে : নামগোৱা কেৱল মুখেৰেই নহয়, তাল বাখি চাপৰি বজায়; কেতিয়াবা বহি গায়, কেতিয়াবা থিয় হৈ গায় আৰু কেতিয়াবা ঘূৰি ঘূৰি নৃত্য-ভঙ্গীত গায়। নামগোৱাত আৱণ্টি কৰা পদাৱলীৰ সৈতে সঙ্গতি বাখি পচতিৰ বিভিন্ন ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হোৱা চৰিত্ৰগণে নিজৰ নিজৰ ভাও প্ৰদৰ্শন কৰি থাকে। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে, বঙ্গভূমিত যেতিয়া গৰ্গ মুনিৰে হাতত পঞ্জিকা, ফলি আৰু ফলিগুটি লৈ ওলাই শিশুকৃষ্ণৰ নামাকৰণৰ বাবে গণনা কৰিব ধৰে, নামগোৱা তিকতা সৱে পদ গাই গাই কৃষ্ণৰ গালৈ তেল আৰু হালধি-মিহলোৱা পানী ছটিয়াব ধৰে—উপস্থিত সমজুৱা সৱৰ ওপৰত এই পানীৰ ছিটিকনি পেলোৱা হয়; কোনোৱে এই ছিটিকনিৰ পৰা হাত সাৰিবলৈ খিতাতে লুকাব খোজে; কিন্তু লুকাই সাৰে ক’ত! বঙেৰে বাঙলী মুখৰ প্ৰদৰ্শনী পাতি এই উছৰ-উছৰল তিকতাসৱে কাকো কোনেও নেৰে! ইজনীয়ে সিজনীক বং-পানীৰে তিতাই-বুৰাইহে এৰিব, ছলে-বলে-কৌশলে, যেনেতেনে প্ৰকাৰে। এইখিনিতে পচতি অভিনয়ৰ মজাৰ বগৰ। উৎসৱৰ সমুন্নত আৰু শীৰ্ষ বিন্দুও এইখিনিতে। ইয়াতেই নানাবকম কাৰ্য্যসূচীৰ অন্ত পৰে; আগবেলাৰ পচতিৰো সামৰণি হয়।

সকলোৱে গৃহণ্যমানৰ বাবে জিৰণি লয়। গৃহস্থই নিমন্ত্ৰিত লোক সকলক যথাসাধ্য আদৰ-অভ্যৰ্থনা কৰে। কেৱে ক্ষন্তেকলৈ ঘৰাঘৰি যায়গৈ। ইয়াৰ পাছত অপৰাহু বা পাছবেলাৰ উৎসৱ আৰম্ভ কৰা হয়। এইবাৰ শিশু কৃষ্ণৰ লীলাখেলা আৰু অলৌকিক মহিমা-প্ৰকাশক দৃশ্য-বহুল অভিনয়। পুতনা-বধকে ধৰি একাধিক অদ্ভুত লীলা-মাহাত্ম্যই দৰ্শকক চমকু থুৱায় আৰু পুতনা-বধতে অপৰাহু বা পাছবেলাৰ অভিনয়ৰ সামৰণি মৰা হয়। উৎসৱৰ অন্তত সমৱেত হৰিধ্বনিৰে গৃহস্থক হিয়া ভৰি আশীৰ্বাদ দিয়া হয়। গাওঁতা-বাওঁতা জ্বৰণ-কীৰ্ত্তন কৰোঁতা উপস্থিত সমজুৱা সৱেও আশীৰ্বাদৰ জাউৰিত বুৰ গৈ, খন্তেকলৈ হলেও, জীৱন ধন্য মানে। আশীৰ্বাদৰ সাক্ষাতিক উচ্চ-উদাত্ত সুবধ্বনিৰে আকাশ-পাতাল কপাই তোলে। শেষ পৰ্ব মাহপ্ৰসাদ বিতৰণ আৰু ইয়াতেই কাৰ্য্য ক্ৰমপিকাৰ মধুৰ সমাপন।

পচতিত অসমীয়া বকৱা পৰিৱেশ আৰু সামাজিক চিত্ৰৰে হান্তবস উথলোৱা

অদ্ভুত প্ৰণালী আছে, যেনে, অমিতাৰ ঠাৰিত শুকান পিঠা-গুড়ি ভৰাই সমজুৱাৰ গাৰ পিনে ফু মাৰি দিয়া হয়। গায়ে-মূৰে পিঠাগুড়ি পৰি কাকো কোনেও চিনি নোপোৱা হৈ পৰে। হাঁহি-খিকিগুলিত পিঠাগুড়ীয়া ৰাইজ বিহু-বলিয়া হয়। শুকান কলপতুৱাৰে ঘোঁৰা সাজি কেৱে আকৌ ঘোঁৰা-দৌৰ পাতে। ঘোঁৰাক কোবায়হে কোবায়, কিন্তু বেচেৰাই খোজকে কাটিব নোৱাৰি সাত ভেঙুৰ খাই বাগৰি যায়। কাৰো ঘোঁৰাই অখাবোহীৰ চাবুকৰ একেটা মনজয় কোবতে কদমং যাব ধৰে আৰু বায়ুবেগে চেকুৰ মাৰি গিৰিহতৰ মুখৰপৰা 'চাবাইচ' মুখামুখি একনি পাই জীৱন সাধক কৰে। থিতাতে পচতিৰ বজ্জুৰ্মিখণ্ড যেন চৰণীয়া পথাৰ এখনলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ যায়। কোনো কোনো তিবোতাই গ'ৰণীয়া ল'ৰাৰ ভাও লৈ গাইগক চবায়। এই গাই-গকবোৰ কঠাল পাতেৰে নিৰ্মিত। পচতিৰ অন্ত্য দৃশ্য পুতনা বধ। অদ্ভুত কেলি-কৌতুক দেখুৱাই শিশু-কৃষ্ণই পুতনাক বধ কৰে আৰু তাই ৰাক্ষসীয়ে দাঁত নিকটাই মাটিত ওপৰলৈ মুখ কৰি লুটি খাই পৰে। ছুই-চাৰি গৰাকীয়ে ৰাক্ষসীৰ মুখৰ ছয়োপনে কল-পতুৱাৰ ঠাৰি থাহি থাহি স্তম্ভৰাই দিয়ে। ৰাক্ষসীৰ দাঁতৰ নমুনা দেগুৱাবলৈ হোজা গাৱঁলীয়া প্ৰণালী ইয়াতকৈ ভয় আৰু কি হ'ব পাৰে! ভূমিশাশিনী ভাৱানীৰ বদনী পুতনাক চাবলৈ সমজুৱাই জুম পাতে; সকলোৱে বৰি বৰি চায় মানে চায়, হেপাহ নপলায়।

সতি-সন্তানৰ মুখ-নেদেখা তিকতাই পচতি উৎসৱ পাতি মাৰুতৰ গোবৰ লাভ কৰিব পাৰে বুলি লৌকিক বিশ্বাস। সেওদৰে পুত্ৰ সন্তান নোহোৱা মাৰুয়েও পচতি উৎসৱ পাতি পুত্ৰ সন্তান লাভ কৰিব পাৰে বুলি বিশ্বাস আছে। সেয়েহে সন্তানহীন তিবোতাই সন্তানৰ বাবে আৰু পুত্ৰ সন্তানহীন তিবোতাই পুত্ৰৰ বাবে আশা-ভৰা বুকু লৈ এই উৎসৱ পাতে। সম্ভাৱণতে এনে তিবোতাসকলেই যশোদাৰ ভূমিকা লৈ ওলাব লাগে। ৰাজহুৱা পচতিত অৱশ্যে এই নিয়মৰ ব্যতিক্ৰমে কেতিয়াবা হয়। কিন্তু ঘৰুৱা পচতিত ই লগাৰিহিত ভাবে পালন কৰিব লাগে।

(খ) আপী-ওজা—কামৰূপ জিলাৰ মাজে মাজে আপী-ওজা নামেৰে একজোৰীৰ ওজা আছে। ইয়াতো আটাইবিলাক ভূমিকাত আপী বা ছোৱালীয়েইহে ভাগ লয়। ইয়াত পুৰুষ-ভূমিকা একেবাৰে নাই। দলটোত এজনী ছোৱালী ওজাকপে ওলায়। তেওঁৰ সাজ-পোছাক চকুত লগা—তেওঁ তমকা-কলীয়া মেখেলা আৰু কুলাম আঙুৰাপ পৰিধান কৰে; হাতত থাক, কাণত ডুল আৰু ভিত্তিত মণিমালা পিন্ধি চুলি মেলি দলত থিয় দিয়ে আৰু অন্তৰ্গত ওজাব দৰে বৃত্তা-নীত পৰিৱেশন-কাৰ্য্যত দলটো পৰিচালনা কৰে। তেওঁলোকে বামায়ণ, মহাভাৰত আৰু পুৰাণৰ

পদ গায়। নিৰ্দিষ্ট স্থান বা বিধিবদ্ধভাবে নিৰ্মিত কোনো বস্তাঘৰ বা বঙ্গভূমিৰ ইয়াত ব্যৱস্থা নাই। প্ৰয়োজন মতে আক স্থান-কাল-পাত্ৰ ভেদে ইয়াৰ অঙ্কনা হব পাৰে।

(গ) নাম-ভাওনা—নাম-কীৰ্ত্তনৰ যোগেদি একপ্ৰকাৰ দৃশ্যভিনয় দেখুওৱাৰ ব্যৱস্থা অসমত আছে আৰু ইয়াৰ নাম-ভাওনা। ইয়াত অংশ গ্ৰহণ কৰোতা আটাইবিলাকেই তিবোতা। যেই কোনো উৎসৱ উপলক্ষে আৰু যেই কোনো সময়তে এইবিধ ভাওনা অনুষ্ঠিত হব পাৰে। দলপতিজনক সূত্ৰধাৰ বা পাঠক সংজ্ঞাবে অভিহিত কৰা হয়। দলটোত অন্ততঃ দহ-বাৰ গৰাকী তিবোতা থাকে। প্ৰথমতে তেওঁলোক অৰ্দ্ধবৃত্তাকাৰে মাটিত পাৰি থোৱা ঢাৰি-পাটি, ত্ৰিপাল আদিত আসন গ্ৰহণ কৰে। তাৰ পাছত নৃত্য-ভঙ্গীত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ হয়। তেওঁলোকৰ অভিনয়ৰ অৱলম্বন বিভিন্ন অধ্যায়ত বিভক্ত ঘোষা-পদ-সম্বলিত বচন। ভাল-মানৰ সৈতে সজ্জাতি বাখি সুৰ ধৰি ঘোষা আৰু পদ গোৱা হয়। সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাত ওলোৱা তিবোতাগৰাকীয়ে ঘোষা আৰু পদ গায়, বাকী তিবোতাসকলে চাপৰি মাৰি সমস্বৰে তাৰ পুনৰাবৃত্তি কৰে। লগে লগে বিবিধ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা তিবোতাসকলে নৃত্য-ভঙ্গীৰে অৰ্থব্যঞ্জক মুদ্ৰা প্ৰদৰ্শন কৰি ভাওনা দেখুৱায়। ভাৱবীয়াৰ মুখত বচন নাই। এই ঘোষা আৰু পদাৱলী পূৰণি অসমীয়া কাব্যৰ। কিছুমান কৃষ্ণলীলা বিষয়ক আধুনিক বচনাও আছে। ইয়াৰ প্ৰয়োজনীয় বাস্তবমূহ কবতাল, বৰতাল, নাগেৰা।

কামৰূপৰ উত্তৰ গুৱাহাটীত নাম-ভাওনা অনুষ্ঠান এটা আছে। উপেন্দ্ৰনাথ বৰকাকতী নামৰ মহ'বী এজনে কুৰি শতিকাৰ আগছোৱাত ইয়াৰ প্ৰৱৰ্ত্তন কৰে আৰু আজিও ই অসমৰ ঠায়ে ঠায়ে ভাওনা দেখুৱাই খ্যাতি অৰ্জন কৰি ফুৰিছে, আজিও এই ভগা বীণৰ তাঁৰৰ বন্ধাৰ কলামোদীৰ আমোদ-সামগ্ৰী। বৰকাকতীয়ে প্ৰায় পোন্ধৰখন মান নাম-ভাওনাৰ নাট লিখিছিল বুলি বিশ্বস্ত সূত্ৰে জনা যায়।

৫ম পট

সংস্কৃত নাট-অভিনয়ৰ সৈতে ভাওনাৰ পাৰ্থক্য

সংস্কৃত নাটৰ সৈতে অঙ্কীয়া নাটৰ যিদৰে সাদৃশ্য আৰু পাৰ্থক্য আছে; অভিনয় বিষয়তো সেইদৰে সাদৃশ্য আৰু পাৰ্থক্য দুয়োটাই আছে। ইয়াত কেইটামান প্ৰধান পাৰ্থক্য দেখুওৱা হ'ল—

সংস্কৃত নাট-ভাওনাৰ কুৰিটা প্ৰাৰম্ভিক কাৰ্য্য-ক্ৰমৰ চিত্ৰবৎ প্ৰথম নটো নেপথ্যত সমাধা কৰা হয়; বিবিধ বাস্তৱ-বাদনেই প্ৰধানকৈ এই কাৰ্য্যক্ৰমৰ চিত্ৰবৎ পৰে। কিন্তু ভাওনাত বাস্তৱ-বাদন আদি এনেবোৰ প্ৰাথমিক কাৰ্য্যক্ৰম দৰ্শকৰ সমুখত সমাধা কৰা হয়। তাঁৰ-সংযুত বাস্তৱ যন্ত্ৰও (যেনে, বঁপা) সংস্কৃত নাট অভিনয়ত বজোৱা হয়; কিন্তু ভাওনাত ই একেৰাৰে বৰ্জিত।

সংস্কৃত নাট-অভিনয়ত 'জৰ্জৰ' পতাকা উত্তোলন প্ৰথা আছে; তাৰ লগে লগে সজীত গোৱা হয়, সূত্ৰধাৰে পুষ্প সিঞ্চন কৰে আৰু মঙ্গল-ঘণ্টাৰ পানীৰে আশীৰ্ব্বাদ কৰে। পৰৱৰ্তী ক্ৰমত নান্দীপাঠ পাঠ। কিন্তু ভাওনাত নান্দীপাঠৰ আগতে গায়ন-বায়নৰ ধেমালিক কেন্দ্ৰ কৰি অলপ কেতবোৰ আনুষ্ঠানিক ক্ৰিয়াহে কৰা হয়।

সংস্কৃতত নান্দী-পাঠ সূত্ৰধাৰৰ দ্বাৰা হয় নে নহয় বিতৰ্কৰ বিষয়। কিন্তু অসমীয়া ভাওনাত সূত্ৰধাৰেইহে নান্দীপাঠ কৰিব লাগে; ইয়াৰ অলপখা নাই।

সংস্কৃত নাট-অভিনয়ত নান্দী পাঠৰ পাছতে সূত্ৰধাৰৰ প্ৰস্থান হয় আৰু পুনৰ্ধাৰ প্ৰৱেশ নহয়। কিন্তু ভাওনাত তেওঁ আদিবপৰা অমূলকৈ থাকিব লাগে। প্ৰকৃততে সূত্ৰধাৰেই ভাওনাৰ প্ৰধান স্থায়ী চৰিত্ৰক অৱতীৰ্ণ হৈ সকলো পৰিচালনা কৰিব লাগে। তেওঁৰ কাৰ্য্য বহুমুখী।

সংস্কৃত নাট-ভাওনাত বিদূষকেই আৱশ্যক মতে সময়ে সময়ে চৰ্ণকৰ ঠাট্টিৰ খোৰাক খোঁগাই থাকে; কিন্তু ভাওনাত বিদূষক নামৰ কোনো চৰিত্ৰ নাই। হাশ্ববস সৃষ্টি কৰিবলৈ সময়ে সময়ে বহুতা ওলায়। কিন্তু বহুতাৰ কোনো বচন নাই আৰু ইয়াক নাটৰ কোনো সক্ৰিয় চৰিত্ৰৰূপে গণ্য কৰিব নোৱাৰিব।

৬ষ্ঠ পট

অন্যান্য সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানৰ সৈতে ভাওনাৰ সাদৃশ্য :—

(i) ওজাপালী—সাজ-পোছাক বিষয়ত ভাওনাৰ সূত্ৰধাৰ আৰু ওজাপালীৰ সূত্ৰধাৰ প্ৰায় একে। উভয়ৰে কাৰ্যক্ৰমতো সাদৃশ্য আছে। ছয়োবিধ অনুষ্ঠানতে সূত্ৰধাৰ বঙ্গভূমিৰ স্থায়ী (আদিৰ পৰা অন্তলৈকে থকা) চৰিত্ৰ। সঙ্গীতত সঙ্গীসকলে সহযোগ কৰি বাগ-বাগিনীৰে সুললিত সমস্বৰ-সঙ্গীতৰ সুবধনি সৃষ্টি কৰে। বঙ্গভূমিত সূত্ৰধাৰকে আদি কৰি সকলো ভাৱবীয়াৰ অৱস্থান সততে নৃত্যভঙ্গী-সমন্বিত।

নৃত্য-গীতেই ভাওনাৰ স্নায়ু-সম্পদ; সেইদৰে ওজাপালীৰো।

[পৰৱৰ্তী ছেদ ‘সঙ্গীত-মধুৰ পৰিৱেশ’ দ্ৰষ্টব্য]

ছয়োবিধ অনুষ্ঠানতে নেপথ্য বিভাগ আছে; ই ভাৱবীয়া সৱৰ সাজন-কাচনৰ থল, জিৰণিৰ ঘৰ, অভিনয় সামগ্ৰীৰ সংৰক্ষণ-আলয়।

(ii) ঢুলীয়া—ঢুলীয়া দলৰ গায়ন-বায়ন সকলে কেৱল ঢোল বজায়েই নেথাকে, মাজে মাজে নৃত্য-সম্বলিত সমস্বৰ সঙ্গীতেৰেও দৰ্শকক আপ্যায়িত কৰে। ভাওনাৰ গায়ন-বায়নৰ কাৰ্য্যৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য আছে। ঢুলীয়া সকলে যেতিয়া মাজে মাজে নাটকীয় দৃশ্য দেখুৱায় তাত স্ত্ৰীভূমিকাবোৰত পুৰুষেই অৱতীৰ্ণ হয়। ভাওনাতো পুৰুষেইহে স্ত্ৰীভূমিকাত ওলাব লাগে।

আৱশ্যক অনুসৰি ঢুলীয়াই মুখা ব্যৱহাৰ কৰে, হাঁহি-বস সৃষ্টিৰ বাবে বহুৱা উলিয়ায়। ভাওনাতো মুখা আৰু বহুৱাৰ স্থান আছে।

(iii) পুতলা-নাচ—পুতলা-নাচত পৰিচালকজনে সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি বিভিন্ন ভূমিকাত ওলোৱা পুতলা সমূহ পৰিচালনা কৰি থাকে। ভাওনাতো সূত্ৰধাৰ মূল পৰিচালক।

সেয়েহে ভাওনাৰ সাদৃশ্য অইন কোনো অনা-অসমীয়া অনুষ্ঠানতকৈ প্ৰাচীন অসমীয়া অনুষ্ঠান-সমূহৰ সৈতেই বেছি বুলি কব পাৰি।

৭ম পট

সঙ্গীত-মণ্ডল পৰিৱেশ

ইংৰাজ কবিয়ে মস্তব্য কৰি থৈ গৈছে যে গীতি-কবিতাবোৰ আদিত্তে বীণাৰ সূৰৰ সৈতে সঙ্গত কৰি আনুষ্ঠিত কৰা হৈছিল। ঠিক এই অৰ্থত চাব গলে প্ৰাচীন কাব্য, মালিতা আদি পৰনিষ্ঠ কাব্য সবহ ভাগেই গীতাত্মক।

আগতে কৈ অহা হৈছে যে অষ্ট্ৰীয়া নাটবোৰ সম্পূৰ্ণ গীতাত্মক। গতিকে সঙ্গীতৰূপে কপায়িত নহলে ইয়াৰ প্ৰকৃত বস উপভোগ কৰিব নোৱাৰি। এই নিমিত্তেই আমি জানো যে নিচেই ক্ষুদ্ৰ অষ্ট্ৰীয়া নাটখনেও অভিনয়ত বহু সময় লব পাৰে। সেইবাবেই ইয়াৰ বচন-শৈলী বা প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ ওপৰত দৰ্শকৰ দৃষ্টি সিমানে নাই; তেওঁলোকৰ বিশেষ নজৰ ইয়াৰ সঙ্গীতাংশৰ ওপৰতহে। সঙ্গীত-বিজ্ঞানেও কয় যে উচ্চ সঙ্গীতত বাগ-বাগিনীয়েইহে মূল্যাক্তনৰ মূল কথা, প্ৰকাশ-ভঙ্গী নিমিত্ত মাত্ৰ। সেয়েহে একেখন নাটতে একেধৰণৰ পদাৱলী, একেধৰণৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ বাবে বাবে উল্লেখ হয়; অথচ, দৰ্শকে বা জোতাৰেই মুঠেই আমনি বোধ নকৰে। ইয়াৰ সাজীতিক সূৰ-ধ্বনি আৰু ভাৱাৱেগৰ প্ৰতিহে তেওঁলোকৰ মোহ, নাটকীয় ঘটনা বা কৌশলৰ প্ৰতি নহয়। প্ৰকৃতপক্ষে চাব গলে, অষ্ট্ৰীয়া নাটত বিষয়-বস্তু কালৰ পৰা নাট্যকাৰে সমস্তা সমাধান কৰিব লগীয়া কোনো থলো নেথাকে, যেহেতু ঘটনা পৌৰাণিক আৰু নাট্যকাৰৰ কল্পনা প্ৰায় সীমাবদ্ধ। এই প্ৰসঙ্গত মাথৰদেৱৰ নাট কেইখনমান প্ৰণিধানযোগ্য (‘ঈমাথৰদেৱ’ আধাৱা ব্ৰটব্য)। পড়ই হওক বা পড়ই হওক, নাটখনৰ বচন-ভাগ মূল উদ্দেশ্য সাধনৰ (অৰ্থাৎ সঙ্গীত-পৰিৱেশনৰ) হেতু মাথোন; নাটকীয় আকৰ্ষণৰ প্ৰধান কাৰণ হৈছে ইয়াৰ সঙ্গীত আৰু এয়ে নাটখনৰ মোহনীয়তাৰ মোহন ভেটি। এই বাবেই নিৰক্ষৰ জনেও তৃপ্তি লাভ কৰে; সঙ্গদয়জন মাথ্ৰেই আনন্দ পায়। কিছুমান ভাৱধাৰা এনে কোমল আৰু ভাৱাৱেগ ইমান সূক্ষ্ম যে সঙ্গীতৰ বাহিৰে অইন একোৱেই তাক প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে। সঙ্গীত-প্ৰধান নাটৰ বিশেষত্বও এইখিনিতেই যে ই নাটক আৰু সঙ্গীত দুয়োটাৰে উদ্দেশ্য একেলগেই সকল কৰি জোতাৰ কল্যাণ সাধন কৰিব পাৰে।

অষ্ট্ৰীয়া নাটৰ নাট্যকাৰে নাটকীয় ঘটনা-স্থিতি আৰু প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ গিনে আওকৰীয়া হৈও সঙ্গীতৰ ইন্দ্ৰজাল তৰিবলৈ লয়। কিন্তুো, ইয়াৰ দাবাইহে

নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধন হয়। এই প্ৰসঙ্গত দাৰ্শনিক কবি এৰিষ্টোটলেও মন্তব্য কৰিছে যে বিবাদাত্মক নাটকৰ মুখ্য উপাদান সমূহৰ ভিতৰত মাধুৰ্য্যই প্ৰধান (“Melody is the greatest of the pleasurable accessories of tragedy”—Aristotle—‘On the art of Poetry’). অইন এজন পাশ্চাত্য সমালোচকৰ ভাষাত কবলৈ গলে, ছন্দবদ্ধ বচনাই বিবাদাত্মক নাটকৰ ওপৰত উৎকৃষ্ট কলাৰ যথোপযোগী সৰ্বজনপ্ৰিয়তাৰ হেতু আৰোপ কৰিব পাৰে।

নাটকৰ অইন এটা প্ৰধান উদ্দেশ্য হৈছে বস-সজ্জাৰ। এই বিষয়তো সঙ্গীতৰ প্ৰভাৱ লক্ষণীয়। অসীয়া নাটত চৰিত্ৰাঙ্কন, ঘটনা-সমাবেশ আদি নাটকৰ উদ্দেশ্য-সাধন বিষয়তো গত-সংলাপৰ দৰে সঙ্গীত-অংশই ভালেখিনি সহায় কৰিব পাৰে। সেইদৰে সংলাপ আৰু কাৰ্য্যাবলীৰ উদ্দেশ্যও সঙ্গীতৰ যোগেদি সাধন হয়। উদাহৰণ—

শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে ‘কল্পিণী হৰণ’ নাটত কল্পিণী দেৱীৰ আৰু ‘শ্ৰীৰামবিজয়’ নাটত সীতাদেৱীৰ সৌন্দৰ্য্যৰ বৰ্ণনা দি শৃঙ্গাৰ বস সজ্জাৰ কৰিবৰ উদ্দেশ্যে একোটা ভটিমা গীত দিছে। সেইদৰে শেষত তেওঁলোকৰ মিলন-মহোৎসৱৰ মাধুৰ্য্যও বেছি উপভোগ্য কৰিবৰ বাবে একোটা গীত দিয়া হৈছে।

নাটকীয় চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰৱেশ-প্ৰস্থান,গতি-অৱস্থান, ভাবৰ পৰিৱৰ্ত্তন, সুদীৰ্ঘ কাৰ্য্য-কাল আদিও সঙ্গীতৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰা হয়। ইয়াত সংলাপ-বীতি সিমানদূৰ কাৰ্য্যকৰী নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে, মাধৱদেৱৰ ‘অৰ্জুন ভঞ্জন’ নাটত আৰু গোপাল আতাৰ ‘গোপী-উদ্ধৱ-সংবাদ’ নাটত সঙ্গীতৰ যোগেদি যশোদাৰ দধিমথন কাৰ্য্য দেখুৱাবলৈ সজ্জা দিয়া হৈছে। ইয়াতে দেখা যায় যে সঙ্গীত থকা বাবেই দধিমথন কাৰ্য্য অলপ বেছি পৰ খাকিলেও দৰ্শকে আমনি নেপায়, বৰং আমোদহে পাব। ‘অৰ্জুন ভঞ্জন’ত শ্ৰীকৃষ্ণই মাতৃস্তন পান কৰোতেও এনে এটা কৌশলকে নাট্যকাৰে অৱলম্বন কৰিছে। সেইদৰে ‘চোৰধৰা’ নাটতো গোপীসকলে শ্ৰীকৃষ্ণক কৈছে যে যদি তেওঁ নাচে তেহে তেওঁলোকে লৱলু খাবলৈ দিব। গোপীয়ে কৈছে—“আহে কানাই, তব তোহাক হায়ু লৱলু দেৱৰ জব তোহো নৃত্য কৰহ।” তেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণই নাচিব ধৰিলে; নৃত্যৰ লগে লগে গীত আবন্ত হ’ল—

ঞ—“নাচতু গোবিন্দ গোপিনি আগে।

কব পাতি পাতি লৱলু মাগে ॥

পদ—জো কব কমল ভকত ভৱহাৰী

সোহি কব পাতি মাগে লৱলু সুবাৰি ॥”

দৰ্শকবৃন্দৰ প্ৰৱণানন্দ হ’ল, নয়নে তৃপ্তি লাভ কৰিলে। অসীয়া নাটত দৈত্য-দলন দৃশ্যবোৰতো সঙ্গীত-পৰিৱেশণে দৃশ্যৰ আকৰ্ষণীয়তা বৃদ্ধি কৰে, ভদ্ৰক-মহিমা আৰু

ভেৰ্তৰ কাৰ্য্যৰ গৰিমা বৃদ্ধি কৰাতো বৰঙণি যোগায়। ‘কালীয়দমন’ নাটত কালীৰ দমন, ‘পাবিজাত হৰণ’ নাটত ইন্দ্ৰৰ দমন, ‘কংসবধ’ নাটত কংস, কুবলয় আশ্বিন নিধন-দৃশ্য দেখুওৱাত নাট্যকাবসকলে গীতৰ আশ্ৰয় লৈছে। প্ৰায়বোৰ অঙ্কীয়া নাটতে শ্ৰীবাম অথবা শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয়-গৌৰৱ-সূচক একোটা ভটিমা (মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা) দিয়া থাকে। সংলাপৰ ঠাইত এনে সঙ্গীত নাটখনৰ মধুৰ সামৰণিৰ উত্তম সহায়ক। ভগৱানৰ প্ৰতি দৰ্শকবৃন্দৰ আত্মাই ভক্তি বৰ্দ্ধনত সহায় কৰে, নাটকৰ উদ্দেশ্য সাধনতো মহৎ অবিহণা যোগায়। ‘শ্ৰীবামবিজয়’ নাটত আশ্ৰমলৈ যাওঁতে তাড়কা বান্ধসীৰ সৈতে বামৰ আকস্মিক সাক্ষাৎ আৰু ভয়াৱহ দৃশ্য, মাৰীচ আৰু সুবাহ বধ হেতু যজ্ঞ অল্পুষ্ঠান দৃশ্য, ‘কল্মিগীহৰণ’ নাটত কৃষ্ণ-কল্মিগীৰ ছাবকালৈ বিৱাহ-যাত্ৰা—এই সকলোবোৰ দৃশ্য সংগীত-সংযুত হোৱা বাবে অধিক মনোৰম হৈছে আৰু তাত নাটকীয় বস-মাধুৰ্য্য বৃদ্ধি পাইছে।

অঙ্কীয়া নাট পৰনিষ্ঠ। কিন্তু গীত আচলতে আত্মনিষ্ঠ হলেও পৃথিবীৰ সবহ-ভাগ গীততে পৰনিষ্ঠতাও আছে। সমদলীভূত ভাবটোৱেইহে সমদল-সঙ্গীতৰ উৎস। নাটকত নাটকীয় দোষ-ক্ৰটি কিবা অকণ থাকিলেও সমদল-সঙ্গীতে তাৰ অৱসান ঘটাব পাৰে। অঙ্কীয়া নাটত যিবোৰ গীত আছে সকলোবোৰেই সমদল সঙ্গীতৰূপে গোৱা হয় আৰু সেইবাবেই ই নাট-অভিনয়ৰ সমৃদ্ধি বৰ্দ্ধন কৰে; অভিনয়-চাওঁতা সকলৰ মন-প্ৰাণৰ খোবাকী যোগায়।

সন্ধি যুগ

[উনবিংশ শতিকাৰ পূৰ্বাৰ্দ্ধ]

(নাট আৰু অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)

১ম পট

নাট্য সাহিত্য আৰু অভিনয়ৰূপান্তৰ

প্ৰাচীন যুগত একমাত্ৰ অস্বীয়া নাটেই অসমৰ মঞ্চ-মণিকূট স্তম্ভনি কৰি আছিল যদিও লাহে লাহে নতুনৰ আমদানি হ'ব ধৰিলে ; কলা-কুশল সকলৰ দৃষ্টিও নতুনৰ পিনেহে বেছি হ'ল। ন-পুৰণিৰ অপূৰ্ব সংযোগত মঞ্চ-জগতত থক্‌বকনি উঠিল ; পৰিণতি কি হ'ল, ৰূপান্তৰৰ কাৰণেই বা কি, জানিবৰ বাবে স্বাভাৱিকতে কৌতূহল জাগে। তলত তাৰেই এটি আলচ আগবঢ়োৱা হৈছে।

ৰূপান্তৰৰ মূল উৎস-সমূহ—ইং ১৮২৬ খৃষ্টাব্দটো অসমৰ ৰাজনীতি তথা সাহিত্য জগতৰ এটা সন্ধিক্ষণ। এই বছৰতে অসমৰ শাসন-ভাৰ আহোম সকলৰ পৰা বৃটীছৰ হাতলৈ আহে আৰু আহোম সকলৰ প্ৰায় দশ বছৰীয়া ৰাজত্বৰ ওৰ পৰে ; সাত সাগৰ তেৰ নদী পাৰ হৈ অহা বিদেশী বৃটীছ সিংহই ব্ৰহ্মদেশৰ ৰজাৰ সৈতে সন্ধি কৰি অসম অধিকাৰ কৰে। ৰাজ্য-শাসনৰ এই পৰিৱৰ্ত্তনে অসমৰ সকলো ক্ষেত্ৰতে কি যে বিৰাট পৰিৱৰ্ত্তন ঘটালে তাৰ বিস্তৃত বৰ্ণনা ইয়াত অপ্ৰাসঙ্গিক।

নৱাগত বিদেশী শাসক সকলৰ লগে লগে এদল অনা-অসমীয়াও ঢোলৰ লগত টেমেকা অহাদি আহি অসম প্ৰৱেশ কৰিলেহি। এওঁলোকৰ সবহ ভাগেই আছিল বঙালী—“আমি অসম অধিকাৰ কৰাৰ লগে লগেই বহুতো বঙালী আহি অসমত প্ৰৱেশ কৰিলেহি ; অসমৰ সবহ সংখ্যক লোক অশিক্ষিত হোৱা বাবে আমি তেওঁলোকক চাকৰিত নিযুক্ত কৰি লবলৈ বাধ্য হলো।”^{*} বৃটীছে অসমৰ শাসনভাৰ লোৱাৰ পৰা প্ৰায় দহ বছৰ মানলৈ অসমৰ বিদ্যালয় আৰু কাছাৰীত অসমীয়া ভাষাই চলি আছিল। কিন্তু ইয়াৰ পাছতে এটা পৰিৱৰ্ত্তন আহিল, আকস্মিক অপদৃঘাত পৰিৱৰ্ত্তন—“অলপ কালৰ ভিতৰতে, গোজেই গছ হোৱাৰ দৰে এই কাকতীহঁতেই কাকতী-কবি হৈ অসমৰ ধাননি ঢাকি পেলোৱাৰ উপক্ৰম

* Extract from 'The Report on the Province of Assam' by A. J. M. Mills, 1854—অংশ বিশেষৰ অসমীয়া ভাণনি।

কবিলে।" এওঁলোকেই আগবাঢ়ি গৈ নগতা-ফুকন হৈ বিদেশী শাসক সকলক ভুলকৈ বুজাই দিলে যে অসমীয়া ভাষাটো বঙালী ভাষাবে এটা চহা উপভাষা মাথোন। এই ভুল বুজনিতে পতিয়ন গৈ তেওঁলোকে ১৮৫৬ খৃষ্টাব্দত অসমৰ বিজ্ঞালয় আৰু কাছাৰীঘৰৰ পৰা অসমীয়া ভাষাক জোৰেৰে বহিষ্কাৰ কৰি তাৰ ঠাইত বঙালী ভাষাৰ প্ৰৱৰ্ত্তন কৰিলে। এই নতুন ব্যৱস্থা ১৮৭৩ খৃষ্টাব্দ পৰ্য্যন্ত বলৱৎ থাকিল।

শাসনৰ সুবিধাৰ নিমিত্তে ১৯১১ খৃষ্টাব্দ পৰ্য্যন্ত অসম পূৰ্ববঙ্গৰ সৈতে একেখন ৰাজ্য কৰি ৰখা হয়। সেই সময়তে অসমৰ, বিশেষকৈ পশ্চিম অসমৰ, কিছুমান মানুহ জীৱিকা উপাৰ্জনৰ বাবে বঙ্গদেশলৈ যায়। তেওঁলোকৰ সবহ ভাগ ৰাজক জ্ঞেয় লোক। বঙ্গদেশৰ গাৱঁ-ভূঞা ফুৰা-চকা কৰি তেওঁলোকে কোনো কোনো ঠাইত বহুদিন থাকিব লগীয়া হয় আৰু স্বাভাৱিকতে বঙ্গীয় সমাজৰ আনন্দ-উৎসৱ, আচৰণ-নীতি, চলন-ফুৰণৰ সৈতে তেওঁলোকৰ পৰিচয় ঘটি উঠে।

অসমৰ চাহ-বাগিছাৰ বহুৱাবিলাক প্ৰায়েই বিহাৰ, উৰিষ্যা, মাজাৰ আদি ঠাইৰ মানুহ। এওঁলোকে অসমীয়া হুবুজ্জে। সেইদেখি এওঁলোকৰ আয়োদ-প্ৰয়োদৰ বাবে সময়মতে অনা-অসমীয়া গান-ৰাজনা, যাত্ৰা আদি আনিব লগীয়া হয়।

তেতিয়া অসমৰ শিক্ষানুষ্ঠানবোৰ কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অধীনত আছিল। ১৯৪০ চন পৰ্য্যন্ত স্কুলবিলাকৰ শিক্ষাৰ মাধ্যম আছিল ইংৰাজী। অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যই বথাযোগ্য মৰ্যাদা লাভ কৰিব পৰা নাছিল।

কামাখ্যা, উমানন্দ, হাজো, ৰশ্মিষ্ঠ প্ৰমুখ্যে অসমৰ তীৰ্থস্থানবোৰে সুদূৰ অতীতৰ পৰাই সমস্ত ভাৰতবাসীৰেই দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰি আহিছে। অসমৰ বাহিৰৰ পৰা নানা সময়ত নানা ধৰণৰ মানুহ আহি এইবোৰ তীৰ্থ দৰ্শন কৰেহি। অসমীয়া মানুহো সময়ে সময়ে ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইলৈ তীৰ্থ দৰ্শন কৰিবলৈ যায়। এই বাতায়তো অসমৰ সৈতে ভাৰতবৰ্ষৰ অন্যান্য ঠাইৰ মানুহৰ মিলন-মুত্ৰৰ এটা প্ৰধান হেতু।

অসমৰ মজিয়াত বগা বঙালৰ পতাকাখন টবিবৰ দিনাবে পৰা অসমৰ শিক্ষানুষ্ঠানবোৰত ইংৰাজী ভাষাই শিক্ষাৰ বাহন আৰু মাধ্যম হৈ পৰিল। উঠি-অহা লৰা-ছোৱালীহঁতৰো নতুনৰ সোৱাদ লবলৈ স্বাভাৱিকতে ইচ্ছা হ'ল।

২য় পট

নাট্য সাহিত্য আৰু কলাকৃষ্টি জগতত থকুকনি

নতুন নাট্যাভ্যুত্থান

উনবিংশ শতিকাৰ আগছোৱাত অসমত পূৰ্ণৰূপে ভাওনাৰ উপবিধি, ভাওনা-অনুৰূপ দৃশ্যভিনয় কেতবোৰে খিতি লাভ কৰিলে। গুণাভিৰাম বৰুৱা ৰচিত আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ (১৮২২-১৮৫৯ খৃঃ) জীৱন-চৰিতত আমি এক অভিনয় দৃশ্য প্ৰদৰ্শনৰ আভাস পাম। তাত লিখা আছে, ১৮৪০ খৃষ্টাব্দত প্ৰায় এঘাৰ বছৰ বয়সত আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ “উপনয়ন” পতা হৈছিল। ইয়াৰ অলপ পিছতে জখলাৰদ্ধা সত্ৰৰ গোঁসাই চন্দ্ৰকান্ত অধিকাৰী দেৱৰ জ্যেষ্ঠপুত্ৰ বঘুদেৱ গোঁস্বামীৰ বিবাহ-উৎসৱ পতা হয়; কইনা আছিল ঢেকিয়াল ফুকনৰ কোনোবা আত্মীয় বংশৰ; নাম তুলসী দেৱী। বৰযাত্ৰী মানুহ গৈ ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ পাৰত অস্থায়ী ভাবে সজাই থোৱা বজা-ঘৰত থাকিবলগীয়া হয়। তাতে আজৰি পৰত তেওঁলোকৰ আমোদৰ বাবে এবিধ “অভিনয়” কৰা হৈছিল। অভিনয়ত যোগ দিয়া লোকসকলে হেনো হাতে হাতে ধেমুকাঁড় লৈ যুদ্ধ কৰাৰ ভাও দেখুৱাইছিল আৰু সেই দৃশ্য বৰ বোমাঞ্চকৰ হৈছিল। উত্তৰ গুৱাহাটীৰ যোগেশ্বৰ গোঁস্বামী নামৰ মানুহ এজনে হেনো এই অভিনয়-শিল্পীসকলক তালৈ পঠিয়ায় [‘আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ জীৱন-চৰিত’ পৃঃ ৪৩-৪৪]। অনুমান হয়, উত্তৰ গুৱাহাটীৰ বজাহুৱাৰ নামৰ ঠাইত এতিয়া যি ‘নাম-ভাওনা’ নামৰ নাট্যাভ্যুত্থান আছে, ই তাৰেই পূৰ্বৰূপ [‘নাম-ভাওনা’ ঙ্ৰঃ ‘প্ৰাচীন যুগ’ (অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)]। এই ‘নাম-ভাওনা’ আজিও অসমৰ অন্ততম জনপ্ৰিয় অনুষ্ঠান।

সময়ৰ মেৰপাকত ভাওনা অনুষ্ঠানৰো কোনো কোনো বিষয়ত পৰিৱৰ্তন নঘটি থকা নাই। অনুষ্ঠানৰ গহীন আধ্যাত্মিক পৰিৱেশ ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাস পাই আহিল; স্থান-কাল-ভেদে ই আধ্যাত্মিক জগতৰ পৰা ব্যৱহাৰিক জগতলৈ বাগৰ সলালে। এই প্ৰসঙ্গত ১৮২০ খৃষ্টাব্দত প্ৰতিষ্ঠিত ‘অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতি সাধিনী সভা’ৰ এটি উদ্দেশ্যৰ কথা মন কৰিব লগীয়া। এই সভাৰ কেবাটাও উদ্দেশ্যৰ ভিতৰত অন্ততম উদ্দেশ্য আছিল “প্ৰচলিত ভাওনাৰ সংস্কাৰ কৰি আৰু ইংৰাজী আৰ্হিৰ থিয়েটাৰ পাতি পুৰণি অসমীয়া নাট আৰু আধুনিক অসমীয়া নাটৰ উন্নতি কৰা। আৰু তাৰ লগে লগে অসমীয়া গীত, ৰাভ, নাচোন আদিৰ উন্নতিৰ হকে যত্ন কৰা।”

“ভাওনাৰ সংস্কাৰ” কথাষাৰে ভাওনাত আধুনিক বঙ্গমঞ্চৰ পৰিৱেশ অনুধাৱনৰ ইচ্ছিত দিয়ে আৰু ইয়াক ধৰ্ম জগতৰ (Spiritual) পৰা আনি ব্যৱহাৰিক বা বৈষয়িক (Secular) জগতত প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ সূচনা কৰে।

ব্যৱহাৰিক ক্ষেত্ৰত (Secular occasion) ভাওনা—১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত বাগী ভিক্টোৰিয়াৰ সোণালী জয়ন্তী (Golden Jubilee) উপলক্ষে শিৱসাগৰত এখন ভাওনা পতা হৈছিল। উৎসৱ উপলক্ষে জুবিলিৰ দিনা নিশা কমলাবাৰী সত্ৰৰ বিখ্যাত শিল্পী-বৃন্দই ‘ৰাজসু্যযজ্ঞ’ ভাওনা পাতে। এই বিষয়ে আমোদজনক কথা এষাৰ শুনা যায়— ভাওনাৰ কোনোবা এটা দৃশ্যত ভীমে জ্বাসন্ধৰ গাত এনে এটা বাঘ-ঢকা মাৰিলে যে জ্বাসন্ধ খিতাতে লুটি খাই বাগৰি পৰিল আৰু মুচ্ছা গল। ভাওনাৰ দৰ্শকবৃন্দৰ মাজত নকচাৰী চাহ বাগিচাৰ ডাক্তৰ মিঃ গ্ৰে নামৰ এজন চাহাবো আছিল। জ্বাসন্ধক মুচ্ছা যোৱা দেখি ডাক্তৰ চাহাব তৎক্ষণাৎ মঞ্চলৈ লব মাৰি আহিল আৰু জ্বাসন্ধৰ হাতত ধৰি নাড়ী জ্ঞান কৰিব ধৰিলে। বেচাৰা চাহাবে পাহৰিলে যে সেইখন ভাওনাহে, ডাক্তৰখানা নহয়। দৰ্শকৰ মাজত হাঁহিৰ গিঞ্জনি উঠিল।^১ ভাওনাৰ পুত্ৰ-পৱিত্ৰ পৰিৱেশ বক্ষিত নহল; ব্যৱহাৰিক বা বৈষয়িক ক্ষেত্ৰত কৰা ভাওনাৰ উদাহৰণ আৰু বহুতো আছে।

ডিব্ৰুগড় আৰু নগাওঁত ‘অভিমত্যা-বধ’

১৮৮৬ খৃষ্টাব্দত নগাওঁৰ এটা অনুযায়ী বঙ্গমঞ্চত ‘অভিমত্যা-বধ’ নাটৰ অভিনয় কৰা হৈছিল। অভিমত্যাৰ ভূমিকাত আছিল গিৰীশচন্দ্ৰ বেজবৰুৱা। এইখন ভাওনাতো এটা আমোদজনক ঘটনা ঘটিছিল বুলি শুনা যায়—মুন্ধক্ষেত্ৰত কোঁৱৰ-বিলাকে অভিমত্যাৰ বধ কৰিলে; বধ-দৃশ্যটো ইমান স্মাৰ্ভাৱিক আৰু ককণবসাম্বক হ’ল যে দৰ্শকে ভাওনাখন ভাওনা বুলি পাহৰিলেই। ভাওনাৰ কাল্পনিক অপ্ৰত্যক্ষ দৃশ্য যেন প্ৰত্যক্ষ বাস্তৱলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিল। কোঁৱৰৰ নিষ্ঠুৰ আক্ৰমণত অভিমত্যাৰ বধ হোৱা দেখি গিৰীশ বেজবৰুৱাৰ ঘৰৰ তিকতা মাল্লুচ এগৰাকী দৰ্শকৰ মাজৰ পৰা লব মাৰি আহি বঙ্গভূমিত উপস্থিত হ’ল আৰু তুংস হত্যাকাৰী কোঁৱৰগণক পাৰেমাণে গালি পাৰিব ধৰিলে। দৰ্শক-তিকতা গৰাকীৰ গুৱাল-গালি শুৱাবীয়া সৱে আশীৰ্বাদৰূপে গ্ৰহণ কৰিলে; ভাওনাৰ কৃতিত্বৰ কথা ভাবি আনন্দগৰ্ভত যৌন হল তেওঁলোক; দৰ্শকৰ ত্ৰাস্তি আঁতৰিল।^২ [‘অভিমত্যা-বধ’ নাট সৰ্ব্বদে স্থানান্তৰিত আলোচনা আছে।]

১. গঙ্গাগোবিন্দ চক্ৰ’ ১ম সং পৃ: ৫৭—বেণুধৰ শৰ্মা।

(১) জ্ঞানদাতিবাস বৰুৱাৰ মৌখিক বিবৃতি।

এই নাটখনৰ অভিনয় সম্বন্ধে বেণুধৰ বাজখোৱাই লিখিছে—

“১৮৮৮ খৃষ্টাব্দ ; তেতিয়া মই হাইস্কুলৰ ছাত্ৰ। দুৰ্গাপুজা উপলক্ষে ‘অভিমন্ত্য-বধ’ অভিনয় কৰা হৈছিল। সেই অভিনয়ত মণিৰাম দেৱানৰ নাতিয়েক কাছাবীৰ বৰ কেৰাণী ভৱকান্ত বৰুৱা অভিমন্ত্যৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈছিল। তেওঁৰ ভূমিকাৰ বচনখিনি তেওঁ চাই লিখি ললে আৰু নিজ অভিকচি মতে সজ্জত কৰি কেনো কোনো ঠাইত অলপ-অচপ সাল-সলনি কৰিও ললে। এটা দৃশ্যত সপ্তবথীয়ে অভিমন্ত্যক বেটি ধৰি এনে বৰমে আক্ৰমণ কৰি আহত কৰিলে যে অভিমন্ত্যৰ আৰ্দ্ৰনাদত আকাশ-পৰন যেন কঁপি উঠিল! ল’ৰা-ছোৱালীবোৰে চিঞৰ-বাখৰ লগালে, সকলোৰে কন্দা-কটা লাগিল।”

‘জ্বাসন্ধ-বধ’ আৰু ‘নৃসিংহ-যাত্ৰা’ৰ অভিনয়—

আনুমানিক ১৮৮০ খৃষ্টাব্দ। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা তেতিয়া চেমনীয়া। সেই সময়ত তেওঁ লক্ষ্মীপুৰত ‘জ্বাসন্ধ-বধ’ ভাওনা এখন দেখিছিল। ভাওনা ইমান বস-মধুৰ হৈছিল যে বহুদিনলৈকে বেজবৰুৱাৰ আৰু তেওঁৰ ভায়েকৰ মুখৰ পৰা ভাৱবীয়াৰ বচনবোৰ হেনো মুগুচাই হ’ল।

অইন এখন ভাওনাৰ বগৰ-কাহিনী :—এবাৰ এখন ভাওনাত মঙ্গলা নামেৰে এজন খৰিকটীয়া ওলাইছে। খৰিকটীয়া হাবিলৈ খৰি লুৰিবলৈ যায়। সেইদিনা মঙ্গলবাৰ অৰ্থাৎ অশুভবাৰ। মঙ্গলাকায়ে অমঙ্গলীয়া মঙ্গলবাৰৰ দিনা খৰি লুৰিবলৈ ওলোৱাত ওচৰচুবুৰীয়াই মানা কৰিলে। কিন্তু মঙ্গলাই দহজনৰ হাকবচন নেমানি গুচি গ’ল। দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে গৈয়েই বাঘৰ হাতত পৰিল। (বাঘৰ মুখা পিন্ধা মানুহ এটাই তেওঁক পিছফালৰ পৰা আক্ৰমণ কৰিলে)। বাঘে মঙ্গলাক খাই পেলালে। ভাওনাখন চাওঁতে বেজবৰুৱাৰ লগত আছিল তেওঁৰ দেউতাক, ভায়েক আৰু অগ্ৰাণ্ত লগৰীয়া কেইজনমান। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ভায়েক ত্ৰীনাথ বেজবৰুৱাই ভয়ত চিঞৰি উঠিল, দৰ্শকবৃন্দই হাঁহিব ধৰিলে।

১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত বাণী ভিক্টোৰীয়াৰ ‘সোণালী জুবিলি’ উপলক্ষে নগাওঁত এখন অভিনয় পতা হয়। বৰ্তমান ‘জুবিলী ক্লব্’ বোলা মুকলি পথাৰত মুকলি মঞ্চ সজোৱা হৈছিল। অভিনীত নাটখন আছিল দেৱনাথ বৰদলৈ ৰচিত ‘জ্বাসন্ধ’ নাটক

(১) ‘নাট্যৰ অভিজ্ঞতা’—বেণুধৰ বাজখোৱা; ‘বায়বেছ’ত বহু ৩য় সংখ্যা, আহাৰ

সন্ধি বৃক্ষ (নাট আৰু অভিনয়-গ্ৰন্থ)—নাট্য সাহিত্য আৰু কলাকৃষ্টি জগতত ধ্বংসকৰ্মি ১২১

(অপ্ৰকাশিত) ; লিখক বৰদলৈ স্বয়ং নাটকৰ নাম-ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হয়। জবাসন্ধৰ সপোন-দৃশ্যটো অভিনয়ৰ সৰ্বোৎকৃষ্ট দৃশ্য হৈছিল বুলি কোৱা হয়।

অভিনয়-নিয়ন্ত্ৰণ আইন—১৮৭৬ খৃষ্টাব্দত ভাৰতবৰ্ষত অভিনয়-নিয়ন্ত্ৰণ আইন এখন প্ৰণয়ন কৰা হয়। এই আইন অনুসৰি সমগ্ৰ ভাৰতত (গতিকে অসমতো) নাট্যানুষ্ঠান বিলাকৰ ওপৰত এটা নিয়ন্ত্ৰণ স্থাপন কৰা হয়। অৱশ্যে, সৌভাগ্যবশতঃ অন্ধীয়া নাট-ভাওনা অনুষ্ঠান সমূহে এই গজাঙ্কুৰৰ হান খাব লগীয়াত নপৰিল।

আধুনিক যুগ

[ঊনবিংশ শতিকাৰ উত্তৰাৰ্দ্ধৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগলৈ]

প্ৰথম অধ্যায় (নাট-প্ৰসঙ্গ)

১ম পট

বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ

ইংৰাজী প্ৰায় ১৮৬০-৮০ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত কামৰূপৰ কোনো কোনো অঞ্চলত ছই-এটা যাত্ৰা-দল সংগঠিত হয়। কামৰূপত তথা অসমত সংগঠিত হোৱা প্ৰথম যাত্ৰা দলটোৰ প্ৰতিষ্ঠাপক আছিল জয়দেৱ শৰ্মা। তেওঁৰ ঘৰ কামৰূপৰ মূৰকুচি গাওঁত। প্ৰথমতে তেওঁলোকে বঙালী নাটকৰ অভিনয় কৰিছিল।^১

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা দেৱৰ আত্ম-জীৱনীত পোৱা যায়, যে তেওঁ যেতিয়া ল'ৰাকালত এবাৰ লক্ষীমপুৰৰ পৰা শিৱসাগৰলৈ যায়, বৰপেটাৰ তিথিবাম বায়েনে তেওঁৰ অভিনয় শিল্পি-দল লৈ পূৰ্ব অসম ভ্ৰমণ কৰে। ই প্ৰায় ১৮৭০-৭৫ খৃষ্টাব্দৰ কথা। তেওঁলোকেও বঙালী যাত্ৰাহে অভিনয় কৰিছিল, যেনে, 'বাধাৰ মান ভঞ্জন'^২।

কামাখ্যাৰ অভিনয়—কামাখ্যাৰ পাণ্ডাসকলে এসময়ত যাত্ৰীৰ অনুসন্ধানত অসমৰ পৰা বঙ্গদেশ পাইছিলগৈ। আহোঁতে-যাওঁতে তেওঁলোকে মাজে-সময়ে কলিকতাত ছই-চাৰিদিন খুটি মাৰিব লগীয়াত পৰে। সেই আপাহাতে তেওঁলোকে তাত থিয়েটাৰ চোৱাবো এটি সুযোগ পায় আৰু উলটি আহি তাৰ অনুকৰণত কামাখ্যাতে থিয়েটাৰ পাতিবলৈ লয়।

১৮৭৫ খৃষ্টাব্দত গোপাল নামেৰে এজন বঙালী শিল্পি-সঙ্গীতজ্ঞ কামাখ্যালৈ আহে। তেওঁ নাট্যকুশল আৰু সঙ্গীত-বিশাৰদ আছিল বাবে মানুহে তেওঁক গোপাল 'গুপ্তাদ' বুলিছিল। জীৱিকা-নিৰ্বাহৰ উপায় বিচাৰি বোচাৰা অসম অভিমুখে আহি কামাখ্যা পায়হি। কামাখ্যাবাসীয়ে তেওঁৰ ললিত-কলাবিষয়ক জ্ঞানৰ সন্ধান পাই ভৰণ-পোষণৰ ব্যৱস্থা কৰি তাতে থাকিবলৈ দিয়ে। বন্দৱস্ত হ'ল এই যে ভৰণ-পোষণৰ বিনিময়ত তেওঁ তাত থিয়েটাৰৰ বাবে ভাৱবীয়া এদল শিক্ষিত কৰি

^১ কামৰূপৰ হুৰিখাত অভিনেতা বৰুণীকান্ত ভট্টাচাৰ্য্যৰ বিবৃতি।

^২ 'মোৰ জীৱন সোঁৱণ' (১ম ভাগ) লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা।

তুলিব। ওষ্টাদ থাকিবলৈ আছুতীয়াকৈ বহা এডুখৰিও সজাই দিয়া হয়। এই একেটা ঘৰেই শিক্ষাৰ্থীসকলৰ আখৰা-ঘৰ ওষ্টাদবাবুৰ বসতি-ঘৰ। প্ৰথম দল শিক্ষাৰ্থীৰ ভিতৰত আছিল গোবী প্ৰসাদ শৰ্মা, উমাকান্ত শৰ্মা, বাজকৃষ্ণ শৰ্মা আৰু লক্ষ্মীনাথ শৰ্মা প্ৰভৃতি কেইজনমান। প্ৰথম অভিনীত নাটখন ‘জয়দ্রথ-বধ’। গোপাল ওষ্টাদৰ অধীনত শিক্ষা লাভ কৰা দ্বিতীয় দলৰ ভিতৰত আছিল যাদৱানন্দ অধিকাৰী, যোগেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, কালীকৃষ্ণ শৰ্মা, যোগেশ্বৰ শৰ্মা, জীৱন নাথ শৰ্মা, হৰ্শাচৰণ আঠপৰীয়া আদি। তাত অভিনয় কৰা দ্বিতীয়খন নাট আছিল ‘অভিমত্যা-বধ’ (বঙালী)।

১৮৭৭ খৃষ্টাব্দত কামাখ্যাত এটা থিয়েটাৰ সঙ্ঘ স্থাপিত হয়। কামাখ্যা-নিবাসীৰ উৎসাহ-উদীপনাত সঙ্ঘই অতি কম সময়তে জীপ ধৰি উঠিল; এনেতে এদিন এটা আকস্মিক দুৰ্ঘটনা ঘটিল। তেওঁলোকৰ আখৰা-ঘৰটোত হঠাতে নিশা জুই লাগিল। ওপৰত কৈ অহা হৈছেই এই ঘৰটো গোপাল ওষ্টাদৰো বসতি ঘৰ। নিশা ওষ্টাদ শুই আছে। নিমিষতে অগ্নি-শিখাই গোটেই ঘৰটো দাঙি মেলি ছাটি পেলালে। বেচাৰা ওষ্টাদৰ সাৰিৰৰ উপায় নহল; তেওঁ অগ্নিদগ্ধ হৈ প্ৰাণ ত্যাগ কৰিব লগীয়াত পৰিল। ‘চৰণেহে জানে মৰণৰ ঠাই।’ মিছা নহয়। গুৰিয়াল নোহোৱা নাৱৰ দৰে থিয়েটাৰ-সঙ্ঘই টলুং-ভুটুং কৰিব ধৰিল। কিন্তু অভাৱেই আৱিষ্কাৰৰ মূল। লাহে লাহে তেওঁলোকৰ মাজৰ পৰাই ওষ্টাদ আৰু পৰিচালক ওলাব ধৰিলে। সময়ৰ লগে লগে তেওঁলোকে এটা বজ্জমঞ্চৰ অভাৱ বৰকৈ অনুভৱ কৰি আকৌ কলিকতীয়া মঞ্চৰ পিনে চকু দিলে আৰু বজ্জমঞ্চ নিৰ্মাণৰ বাবে কলিকতাৰ পৰা এজন শিল্পী অনা হ’ল। এওঁৰ নাম বৰদাপ্ৰসন্ন মজুমদাৰ; বাসস্থান ২২ হেৰিক্সন ৰোড, কলিকতা। ১৯০৩ খৃষ্টাব্দত কামাখ্যাত ‘পট’ ‘কোম-পট’ সংযুক্ত এটা অভিনয় বজ্জমঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা হয়। এয়ে ইয়াৰ প্ৰথম বজ্জমঞ্চ। কপদক্ষ উৎসাহী শিল্পী জীৱেশ্বৰ শৰ্মা নামৰ এজনক প্ৰথম বজ্জমঞ্চাধ্যক্ষ নিৰ্বাচন কৰা হয়। নাট্যকলাবিজ্ঞা শিক্ষাৰ মহান ব্ৰত ধৰি তেওঁ কলিকতাৰ ‘ষ্টাৰ থিয়েটাৰ’ত ভৰ্তি হয়গৈ আৰু নিয়মিতৰূপে অভিনয় শিক্ষা গ্ৰহণ কৰে। ‘ষ্টাৰ থিয়েটাৰ’ত তেওঁ মাজে সময়ে কোনো কোনো ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ বজ্জমঞ্চত অল্পৰ অভিনয় কৰি দৰ্শকমণ্ডলীৰ প্ৰশংসা লাভ কৰিব পাৰিছিল; কামাখ্যা-বাসীয়ে এই কথা আজিও পাহৰা নাই। তেওঁৰ পাছত লক্ষ্মীকান্ত শৰ্মা ডালুকদাৰ আৰু মহীপতি শৰ্মা নামৰ দুজন কামাখ্যাবাসী শিল্পীয়ে ‘ষ্টাৰ থিয়েটাৰ’ত সেই একে ব্ৰতত ব্ৰতী হৈ যোগ দিয়ে আৰু নাট্য-কলাত যথেষ্ট পাবৰ্দ্ধিতা লাভ কৰে। এওঁলোকেই অৱশেষত কামাখ্যা থিয়েটাৰ-সঙ্ঘৰ প্ৰধান পৰিচালক হৈ অনুষ্ঠানটি কেন্দ্ৰ-লগা কৰি তুলিবলৈ সক্ষম হয়। প্ৰথম কেইবছৰমান তেওঁলোকে বঙালী নাটকৰ অভিনয়

কবিবলৈ ললে; কেতিয়াবা দৃশ্যপট-সজ্জা-ব্যৱস্থা বাদ দি অভিনয় কৰে আৰু সেয়ে গৈ যাত্ৰাত পৰিণত হয়। কেতিয়াবা দৃশ্যপট, কোষপট আদি মঞ্চ-সজ্জাৰ যোগান লৈ অভিনয় কৰে আৰু সেয়ে থিয়েটাৰ নাম পায়। এইদৰে কামৰূপৰ কামাখ্যাধামত তথা অসমত প্ৰথম বঙ্গমঞ্চৰ উদ্বোধন হল। অকণিমান পজা আখৰা-ঘৰটিয়েই বিৰাট গজ্জৰ্ম্মন্দিৰলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিল। মন্দিৰৰ পূজাবীয়ে উদ্বোধনী মন্ত্ৰোচ্চাৰণ কৰি মঙ্গল শঙ্খধ্বনি কৰিলে।

ডিব্ৰুগড়ত অভিনয়—১৮৭০-৮০ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত কোনোবা অজ্ঞান্টি দেশৰপৰা অহা অনা-অসমীয়াৰে ডিব্ৰুগড় চহৰ ভৰি পৰিল। এই সকলেই আহি চহৰৰ ভিন ভিন চুবুৰিত সদলবলে বসতি কৰিবলৈ ললে। সংখ্যা-গৰিষ্ঠ বঙালীয়ে বসতি কৰা এনেবিধৰ ছটা চুবুৰিৰ নামো খুকীয়া হৈ পৰিল; এটাৰ নাম হ'ল 'থিয়েটাৰ পাৰা' আৰু অইনটোৰ নাম হ'ল 'মাষ্টাৰ পাৰা'। অৰ্থব্যঞ্জক এই নাম দুটাৰ পৰাই বুজা যায় যে এটাত থিয়েটাৰ ঘৰ বা থিয়েটাৰ পাৰ্টি আছিল আৰু অইনটোত 'মাষ্টাৰ' (বোধ হয় অভিনয়-শিক্ষক) আছিল। এই নাম দুটা সেই দিনৰপৰা এতিয়ালৈকে চলি আছে।

স্বনাম-ধন্য মণিৰাম দেৱানৰ বংশৰ ভৰকান্ত বৰুৱা প্ৰমুখ্যে দুই-চাৰিজনৈ প্ৰথমতে ইয়াত থিয়েটাৰ পতা বিষয়ত আগভাগ লৈছিল। কলিকতীয়া ধৰণৰ থিয়েটাৰ ডিব্ৰুগড়তো পাতিবলৈ তেওঁলোকে চেষ্টা কৰে। ১৮৭২ খৃষ্টাব্দত দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে ইয়াত প্ৰথম থিয়েটাৰ পতা হয়। বৰ্তমান 'অমৰ টকী হাউচ' যি ঠাইত অৱস্থিতসেই ঠাইত পূজা-মণ্ডপৰ দাঁতিত থিয়েটাৰৰ বাবেও এটা ঘৰ সজা হৈছিল। তাত অভিনয় কৰা প্ৰথম নাটখন আছিল 'প্ৰহ্লাদ-চৰিত' (লিখক অজ্ঞাত); অসমীয়া-বঙালী উভয়ে ইয়াত সমানে সহযোগ কৰে। ভৰকান্ত বৰুৱা আছিল এই অনুষ্ঠানটিৰ সম্পাদক। নগাওঁকে আদি কৰি দূৰ-দূৰণিৰ পৰাও ইয়ালৈ হেনো থিয়েটাৰ চাবলৈ মানুহ জুম পাতি পাতি আহিছিল। অইন ঠাইৰ পৰা অহা দৰ্শকৰ ভিতৰত অত্যন্ত বিশিষ্ট দৰ্শক আছিল বায় বাহাছৰ গুণাভিৰাম বৰুৱা। এইদৰে ডিব্ৰুগড়ত পোন প্ৰথম বঙালী অৰৈতনিক থিয়েটাৰ (Bengali Amateur Theatre) অনুষ্ঠান এটি গঠিত হয়।

গুৱাহাটীত অভিনয়—অসমত চাহ-বাগিছাবোৰ খোলাৰ লগে লগে লেখেৰি নিছিগা বাৰে-বঙলুৱা বহুলদলেৰে অসম ভৰি পৰিল, অনা-অসমীয়া কেৰাণী-মহ'ৰীয়ে গোটেই অসম ছাটি পেলালে। বহিৰাগত এই জ্ঞেণীৰ মানুহৰ আমোদৰ বাবেই চাহ বাগিছাবোৰত মহাপয়োভবে দুৰ্গাপূজাৰ প্ৰৱৰ্ত্তন হ'ব ধৰিলে। বিবিধ নৃত্য-গীত পৰিবেষণ হ'ব ধৰিলে; অসমৰ বাহিৰৰ পৰা, বিশেষকৈ গুৱ-চুবুৰীয়া বঙ্গদেশৰ পৰা, যাত্ৰা-দল, থিয়েটাৰ-পাৰ্টি আৰু তদনুৰূপ সাংস্কৃতিক দলৰ আমন্ত্ৰণ হ'ল। তেতিয়া

বেল-জাহাজেৰে মাথোন অসমলৈ আহিবলগীয়া হোৱা বাবে এই দলবোৰ অসমত প্ৰৱেশ কৰোতে গুৱাহাটী চহৰৰ মাজেদি আহিবলগীয়া হয় আৰু বিশ্বাম-বিনোদৰ বাবে তেওঁলোকে আহোঁতে-যাওঁতে এই নগৰত দুই-চাৰিদিন খোপনি লয়। এই কালছোৱাৰ ভিতৰতে তেওঁলোকে বিবিধ গীতাভিনয় দেখুৱাই বাইজক আপায়িত কৰে, কেতিয়াবা হয়তো বসগ্ৰাহা বাইজৰ ইচ্ছা-আগ্ৰহৰ প্ৰতি সহীৰি জনাই, কেতিয়াবা হয়তো ব্যৱসায়-প্ৰতিষ্ঠান স্বৰূপে স্ব-ইচ্ছাতেই। তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য অৰ্থোপাৰ্জন; বাইজৰ উদ্দেশ্য মনৰ তৃপ্তি সাধন, সাংস্কৃতিক ক্ষুধাৰ নিবৃত্তি লাভ। নগৰৰ কেন্দ্ৰত অৱস্থিত শুক্ৰেশ্বৰ মন্দিৰৰ পূৰ্বাঞ্চল ভাগেই বহু সময়ত এনে নৃত্য-গীত-অভিনয় প্ৰদৰ্শনৰ স্থান নিকপিত হৈছিল।

সুদূৰ অতীতৰ পৰাই গুৱাহাটী-নিৱাসী অসমীয়া বাইজে বঙালীসকলৰ সৈতে একেলগে ৰাজহুৱা দুৰ্গাপূজা পাতি আহিছিল বুলি জনা যায়। পূজা উপলক্ষে যি থিয়েটাৰ পতা হৈছিল তাত অসমীয়া বঙালী দুয়ো সম্প্ৰদায়ে সমানে যোগ দিছিল আৰু দুয়োশ্ৰেণী ভাষা-ভাষীৰ সহযোগত যুটীয়া ভাবে পূজা আৰু থিয়েটাৰ মহা সমাৰোহেৰে পতা হৈ আহিছিল। অৱশ্যে থিয়েটাৰ কেতিয়াবা কেৱল অসমীয়াই আৰু কেতিয়াবা কেৱল বঙালীয়েই সুকীয়া সুকীয়া ভাবে পাতিছিল যদিও মূল উদ্দেশ্য আৰু উপলক্ষ একেটাই। বৰ্তমান এই নগৰৰ পাণ-বাজাৰ অঞ্চলত অৱস্থিত বাণীবাৰী নামৰ ঠাই ডোখৰতে এইবোৰ উৎসৱ পতা হৈছিল, দিনদিয়েকৰ পিছত দুয়োপক্ষৰ মাজত কিবা কাৰণত মনোমালিঙ্গা পটিল; ইয়াৰ ফলতেই ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দত দুয়োপক্ষ পৃথক হবলগীয়া হ'ল, আৰু প্ৰতিপক্ষৰে একো একোটা সুকীয়া অনুষ্ঠান গঢ়ি উঠিল।

সেই সময়ত পাণবাজাৰৰ দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলত ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ পাৰত জাহাজ কোম্পানিৰ এটা গুডাম ঘৰ আছিল। তাতে বঙালী সকলে মাজে-সময়ে অভিনয় পতাৰ দিহা কৰিব ধৰিলে। সেই উদ্দেশ্যে বঙালী সকলৰ নেতৃস্থানীয় কেইজনমান গৈ গুৱাহাটীৰ কমিচনাৰ চাহাব আৰু জাহাজ কোম্পানিৰ কৰ্তৃপক্ষৰ ওচৰ চাপিল আৰু সেই গুডাম ঘৰত অভিনয় পাতিবলৈ অনুমতিৰ বাবে আবেদন জনালে। কৰ্তৃপক্ষই তেওঁলোকৰ অনুবোধ অনুসৰি অনুমতি প্ৰদান কৰিলে আৰু ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দত 'আৰ্ধ্য নাট্য হল' নাম দি গুডাম ঘৰটো নাট্যশালালৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হ'ল। শুনা যায় সেই সময়ৰ গড়কাপ্তানি বিভাগৰ আঞ্চলিক উপ-কৰ্মচাৰী (Sub-Divisional officer, P. W. D.) শুভেন্দ্ৰমোহন গোস্বামী নামৰ বঙালী জ্ঞানলোক এজনে এই বিষয়ত বিশেষ তৎপৰতা দেখুৱাইছিল। অসম-বঙ্গ-বিচ্ছেদ আন্দোলনৰ সময়ত এই জ্ঞানলোকজনে চিৰদিনৰ বাবে গুৱাহাটী এৰিব লগীয়া হয়। তেতিয়াৰ

পৰা এই অমুঠানটি ভিন ভিন সময়ত ভিন ভিন মানুহৰ দ্বাৰা পৰিচালিত হৈ আহিছে আৰু অসমৰ অমুঠম অৰ্বেতনিক বন্ধুগণ (Amateur Club)ৰূপে এতিয়ালৈকে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰি আছে।

বঙালী নাটৰ প্ৰতি অসমীয়াৰ প্ৰেৰণা—উনবিংশ শতাব্দীৰ শেষ ভাগ আৰু বিংশ শতাব্দীৰ আগ ভাগৰ কথা। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ‘নোমল’ (১৯১০ খৃঃ) প্ৰকাশ হৈ ওলাইছে। এই নাটকৰ ওয় নৃশত আঠিয়াবাবীৰ সত্ৰাধিকাৰ প্ৰভুৱে নিজে বঙালী ভাষাত বচনা কৰা নাটকৰ বিষয়ে কেনে ধৰণে গৰ্ব কৰিছে তলৰ বচন কেইফাকিয়ে প্ৰমাণ কৰিব—

“গৌসাই—ময়ো বচনা কৰা বঙলা নাটখন কালি শেষ হল।

মুহি বায়ন—অধিকাৰ দ্ৰুপদৰ তিথিও ওচৰ চাপি আহিছে। ভাৱনালৈ এতিয়াৰ পৰা আখৰা দিলেহে হব।

গৌসাই—এবা, কালিৰ পৰা সকলো ঠিক কৰি আখৰা দিবলৈ লগাই দিয়া, বঙলা নাট, অলপ আগৰে পৰা ধৰিলেহে সকলোৰে ভালকৈ মুখত আহিব, আৰু উচ্চাৰণ শুধ হব।

কেহৌ—হয় প্ৰভু জগন্নাথ, বঙলা নাটৰ বৰ ভেজ। অসমীয়া নাটৰ নিচিনা আৰু সি মেৰমেৰীয়া নহয়।

গৌসাই—এবা, মাধৱদেৱে কৰা অসমীয়া ‘দধিমখন’ আৰু আমাৰ এই বঙলা ‘দধিমখন’ এই দুখন মিলালেই বুজিব পাৰিবা। মোৰ নাটৰ পৰা কালি নতুনকৈ বচনা কৰা গীত এটাৰ মূবৰ একাকি গাওঁ শুনা; পিছৰ কেইফাকি মনত নাই—

“আবে নন্দ আইল, নন্দ আইল, নন্দ আইল হৱা।

আবে দুজন লোক দাডায় আছে

খাই কি নেখায় শুৱা।”

কেহৌ—কি সুন্দৰ! কি সুন্দৰ! বচনাৰ কি ভেজ। এইবাবেই আকৰ্ষণি প্ৰভু জগন্নাথে কৰা বঙলা ‘সীতা স্বয়ম্বৰ’ ভাৱনাত মানুহে নাম-দৰ নধৰা হৈ পৰিছিল; আৰু মহাপুৰুষীয়া অসমীয়া ‘সীতা স্বয়ম্বৰ’ ভাৱনাত ভেনে মানুহ হোৱা কোনে ক’ত দেখিছে।”

সত্ৰাধিকাৰ গৌসায়ে নিজে বঙলা ভাষাত ‘দধিমখন’ আৰু ‘সীতা স্বয়ম্বৰ’ নাট বচনা কৰি কেনেদৰে গৰ্ব কৰিছে আৰু তেওঁৰ শিল্প-প্ৰশিল্প সকলোও তাক কেনেভাবে আদৰিছে, ইও অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এক কৰুণ-বসন্তক গুপ্ত বচন্ত-পৰ্ব।

কুৰি শতিকাৰ পূৰ্বাৰ্দ্ধৰ কোনো কোনো নাটকতঃ বঙালী নাটকৰ প্ৰভাৱ অতি-
স্পষ্ট আৰু পোনপটীয়া। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ ‘মেঘনাদ-বধ’ (১৯০৪) আৰু ‘ভিলোস্তম-
সম্ভৱ’ (১৯২৯)ত ভাৰতচন্দ্ৰ দাসৰ ‘স্বয়ম্ভৱ-হৰণ’ত এই প্ৰভাৱ স্পষ্ট।

[ত্ৰুটীয়া—‘চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা’, ‘ভাৰতচন্দ্ৰ দাস’ আখ্যা]

বঙালী নাটকৰ অসমীয়া ভাঙনি—এই সন্ধি যুগটোত কেতিয়াবা কেতিয়াবা
অসমীয়া শিল্পীয়ে বঙালী নাটকেৰেই যাত্ৰাভিনয় কৰিছিল। ক্ৰমান্বয়ে তেওঁলোকে
এই বীতি বৰ্জন কৰিবলৈ ইচ্ছা কৰি জনপ্ৰিয় বঙালী নাটক হুই চাৰিখনৰ অসমীয়া
ভাঙনি কৰিলে আৰু তাৰে অভিনয় কৰি আশ্চ-তুষ্টি লাভ কৰিব ধৰিলে ; লগে লগে
সমজুৱা সকলবোৰ তুষ্টি সাধন হ’ল।

আধুনিক ১৮৭০-১৯০০ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত কামাখ্যা-পাহাৰ-নিৱাসী কাঙীয়া
আৰু আহিনা নামৰ ভ্ৰাতৃদ্বয়ে এটা যাত্ৰাদল প্ৰতিষ্ঠা কৰি অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত
অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰি কুৰে। প্ৰায় একে সময়তে গৰ্গ ওঠাদ নামৰ অইন এজন
শিল্পীয়ে হাজোত তেনে এটা অনুষ্ঠান সংগঠন কৰি তোলে। লগে লগে মাজ-গাওঁ
নামে ঠাই এখনতো বাধা সাতোলা নামৰ এজন শিল্পীয়ে অইন এটা যাত্ৰাদল প্ৰতিষ্ঠা
কৰে। তেওঁলোকে প্ৰায়ে অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰা বঙালী নাটৰ অভিনয় কৰিছিল
বুলি জনা যায়।

২য় পট

নাট্যকলাৰ প্ৰসাৰ আৰু উৎকৰ্ষ-সাধন

সুদূৰ অতীতৰ পৰাই অসমীয়া শিল্পী অঙ্কীয়া নাট-ভাওনা-প্ৰদৰ্শনত অভ্যস্ত আৰু পাবলত। নাট্যকলা মাত্ৰতে তেওঁলোকৰ নিষ্ঠা স্বাভাৱিক। সেয়েহে পাশ্চাত্য অভিনয়ৰ আদৰ্শটো আহি যেতিয়া অসম সোমাল তাতো তেওঁলোক মোহ গ'ল আৰু তাতো গা উটুৱাই দিলে। অইন কি, চাকৰিয়াল আৰু শিক্ষিত-অশিক্ষিত সকলেও তাৰ প্ৰতি সঁহাঁবি দি উঠিল। বিবিধ প্ৰকাৰ নাটৰ পৰীক্ষামূলক বচনা আৰু অভিনয় হ'ব ধৰিলে। বঙ্গমঞ্চ আৰু নাট্যাভ্যুত্থান-বোৰৰ সংখ্যা দিনক দিনে বৃদ্ধি পাই আহিল। ১৯২০ খৃষ্টাব্দ মানত অসমৰ প্ৰায়বোৰ চহৰতেই নাট্যমঞ্চ নিৰ্মিত হ'ল আৰু শিল্পিদল পাশ্চাত্য অভিনয়-মুখী হৈ পৰিল। অইন কি, শিৱসাগৰ জিলাৰ অন্তৰ্ভুক্ত নাজিৰা নামৰ সৰু ঠাই এখনেও ১৯১৮ চনতে নাট্যমন্দিৰ এটাৰ অভাৱ অনুভৱ কৰাৰ কথা সেই সময়ৰ বাতৰি কাকতত প্ৰকাশ হৈছিল এইদৰে—“ইয়াত ক্লাবঘৰ এটাৰ অভাৱ বৰকৈ অনুভৱ কৰা হৈছে। স্থানীয় ভ্ৰমলোকসকলে ইয়াৰ বাবে চেষ্টা কৰিব বুলি আশা কৰা হ'ল।” (‘সাদিনীয়া অসমীয়া’ ২৮ অক্টোবৰ, ১৯১৮)।

‘জোনাকী’, ‘বিজুলী’, ‘বাহী’, ‘আৱাহন’, ‘অসমীয়া’ (সাদিনীয়া, তিনিদিনীয়া) আদি আলোচনী আৰু বাতৰি-কাকতবোৰে নাটক আৰু নাট্যমঞ্চৰ বাবে বহুতো প্ৰচাৰ কৰিব ধৰিলে আৰু তাৰ মাজেদি নাট্যমঞ্চ স্থাপনত অবিহণা যোগালে। অভিনয় ইমান বেছি জনপ্ৰিয় হৈ পৰিল যে উৎসৱ-বিশেষত, কি ঘৰুৱা, কি ৰাজহুৱা, কি সামাজিক, কি ৰাজনৈতিক, ই উৎসৱ এটা প্ৰধান অঙ্গস্বৰূপ হৈ পৰিল। ৰাজহুৱা দুৰ্গাপূজাবোৰত পাশ্চাত্য ধৰণৰ অভিনয় (বা থিয়েটাৰ) অথবা প্ৰাচ্য ধৰণৰ অভিনয় (বা যাত্ৰা) পতাটো একপ্ৰকাৰ অপৰিহাৰ্য্য হৈয়ে উঠিল। দৰাচলতে সেই সময়ত যাত্ৰা বা থিয়েটাৰ-বিহীন ৰাজহুৱা দুৰ্গাপূজা নাই বুলিলেও মিছা কোৱা নহয়। এইবাবেই অহিন্দুসকলো এই উৎসৱত আনন্দ-মুখৰ হৈ পৰে আৰু প্ৰত্যক্ষ-ভাবে নহলেও পৰোক্ষভাবে তেওঁলোকেও ইয়াত সহযোগ কৰে, ধৰ্ম দিশৰপৰা নহয়, উৎসৱ দিশৰ পৰাহে। ই সুস্পষ্ট পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ। সেয়েহে অসমীয়াই সেই

দিনত আনন্দস্বৰে ধ্বনি কৰিছিল—‘মাতৃৰ কপালত পাশ্চাত্য সভ্যতাৰ ছেউতি বিৰিঙি উঠিছে’ (‘জোনাকী’ ২য় ভাগ, কাতি মাহ ১৮২৪ শক ২য় খণ্ড)।

সেইদিনত হোজা গাওঁলীয়া অসমীয়ায়ো থিয়েটাৰৰ গানৰ বাগিনী একোটা তানি উকলীকৃত হৈ পৰে। গোহাঞিবকুৱাৰ ‘গাওঁবুঢ়া’ (১৮২৭) নাটত টেপেৰা নামৰ গাওঁবুঢ়া এজনে থিয়েটাৰৰ গান গাবৰ বাবে কিদৰে ব্যাকুল হৈ পৰিছে তলৰ বচন কেইফাকিয়ে প্ৰমাণ কৰে—

টেপেৰা—“এতিয়া হুখত এফেৰি আনন্দ কৰি চাওঁ আহুইক। সিদিনা জিলাৰ ‘ঠেইটাৰ’ ভাওনাত শুনি অহা গানটোকে ধৰোইক।

কেৰপাই—বেচ কথা। মোৰ হলে গাহানটো মুখত আঁঠি আছে। চেৰে-চেৰে পাক এটাও দিওঁ, ধৰিবিইকচোন (কেৰপায়ে লগাই দিয়ে, চাৰিওটাই গীত গাই গাই ঘূৰি ঘূৰি নাচে)” (‘গাওঁবুঢ়া’ ৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)।

থিয়েটাৰত টিকট-বিক্ৰী প্ৰথা—টিকট কিনি অখাং দৰ্শনী পইচা ভৰি থিয়েটাৰ চোৱা উদাহৰণে থিয়েটাৰৰ মূল্যায়ন আৰু তাৰ প্ৰতি মানুহৰ ধাউতি কেনে প্ৰবল তাৰে প্ৰমাণ দাঙি ধৰে। সেই সময়ত অসমীয়া সাহিত্যপ্ৰেমী এজনে হেনো এটা অদ্ভুত সপোন দেখিছিল আৰু সেই সপোন বৃদ্ধান্তই কথাষাৰৰ উৎকৃষ্ট প্ৰমাণ। সপোনটো এই—তেওঁ এখন “মহামেলা” লৈ গৈছে। ‘প্ৰফুল্লদ চৰিত’ নামেৰে এখন নাটৰ অভিনয় হৈছে; কিন্তু বিনা টিকে তাইলৈ প্ৰৱেশ নিষেধ। একোটা টিকটৰ মূল্য পাঁচ টকা পৰ্য্যন্ত—এই সপোন বিবৃতিৰ কাল ১৯০৩ খৃষ্টাব্দ (১৮২৫ শক)। ইয়াৰ পৰা অনুমান হয় যে টিকট কিনি অভিনয় চোৱা প্ৰথা অদ্ভুতঃ এই সময়ৰ কিছু আগৰে পৰা আৰম্ভ হৈছিল। মানুহে তেতিয়াৰ পৰা ব্যক্তিগত ভাবেই হওক বা ৰাজহুৱা ভাবেই হওক বজ্জমক নিৰ্মাণৰ বাবে আৰু নাট্যাঙ্গুষ্ঠান স্থাপনৰ বাবে আৰ্থিক সাহায্য আগ বঢ়াবলৈ এনেবোৰ উপায় অৱলম্বন কৰিছিল।

৩য় পট

নাটকৰ আকৃতি আৰু প্ৰকৃতিৰ পৰিৱৰ্ত্তন

আগৰ কেই আধাত বৈষ্ণৱ যুগৰ নাট আৰু নাট্যাভাস-সম্পন্ন বচনা সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা কৰি অহা হৈছে। বৈষ্ণৱ যুগৰ পিছত সন্ধিযুগ বা ৰূপাস্তব যুগ এটাবো কিঞ্চিৎ পৰিচয় দি অহা হৈছে। এই যুগত নাট্য সাহিত্যৰ এক অধিব অৱস্থাই দেখা দিয়ে; নাট বচনাৰ আকাৰ-প্ৰকাৰত পৰিৱৰ্ত্তনৰ সূচনা হয়; অভিনয়-ক্ষেত্ৰতো নতুন পৰিৱেশ চকুত-পৰা হয়। বৃটিছ-আগমনৰ লগে লগে জ্ঞানময়ী সাহিত্যৰ ইতিহাসত আধুনিক যুগ পৰিল। সাহিত্য-সঙ্গীত-কলা-কৃষ্টি, ৰাজনীতি-সমাজনীতি সকলোতে আমূল পৰিৱৰ্ত্তন আহি পৰিল।

আগতে কেৱল একেবিধ নাটবেইহে প্ৰচলন আছিল আৰু সেয়ে হৈছে অসীয়া নাট; আধুনিক যুগত সময়ে সময়ে বিধে বিধে নাট বচনা হ'ব ধৰিলে। প্ৰাচীন বচনা-ৰীতি, নাট্য সাহিত্যৰ কটকটীয়া বিধি-বন্ধনবোৰ ক্ৰমান্বয়ে শিথিল হৈ আহিল। আহল-বহল মুকলি পৰিৱেশত বচনাই গা টঙালে; দেশ পৰাধীন হ'ল সঁচা, কিন্তু সাহিত্যিক সকলে স্বাধীনতা পালে—স্বাধীন চিন্তা, স্বাধীন ভাব, স্বাধীন পৰিৱেশত নাট্য সাহিত্যৰ সমগ্ৰ আকৃতিৰ (অৰ্থাৎ ৰূপ আৰু বচনা ৰীতিৰ) পৰিৱৰ্ত্তন হ'ল, প্ৰকৃতি (অৰ্থাৎ বিষয়-বস্তুবোৰ) ভেটি লৰিল।

আকৃতি-বিষয়ৰ কথা—অসীয়া নাটৰ অঙ্ক আছিল মাথোন এটা, আধুনিক নাট একাধিক অঙ্কত বিভক্ত হ'ব ধৰিলে; ইয়াৰ ভিতৰতে কিছুমান একাঙ্কিকাও নোহোৱা নহয়, কিন্তু সি অসীয়া নাটৰ ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰা নাই। একোটা অঙ্ক আকৌ একাধিক দৃশ্যত বিভক্ত (দৃশ্য, দৰ্শন, পট, পৰিচ্ছদ আদি দৃশ্যবেই বিভিন্ন নাম)। অসীয়া নাটৰ প্ৰধান ভূমিকা সূত্ৰধাৰক আধুনিক নাটত ভূমিকাকৈ নমৰা হল। বিবিধ নাট্যিক নিৰ্দেশৰ যোগেদি সূত্ৰধাৰক কাৰ্য্যাবলী সম্পন্ন হ'ব ধৰিলে। আধুনিক অসমীয়া ভাষাই প্ৰকাশৰ মাধ্যমৰূপে আসন গ্ৰহণ কৰিলে; ব্ৰজাবলীয়ে স্বস্থানে প্ৰস্থান কৰিলে।

প্ৰকৃতি-বিষয়ৰ কথা—প্ৰকৃতি অৰ্থাৎ বিষয়-বস্তুৰ ক্ষেত্ৰতো আমূল পৰিৱৰ্ত্তন আহি পৰিল। পৌৰাণিক কাহিনীৰ নিমজ ভেটিৰ উপৰিও সামাজিক, ঐতিহাসিক, কাল্পনিক আদি বিবিধ উথৰা ভেটিত নিত্য-নতুন নাট্যৰ সৃষ্টি নিৰ্মিত হ'ব ধৰিলে। পূৰ্বৰ

হলেই ভাল—এই বিশ্বাস আঁতৰিল (“পুৰাণমিত্যেৱ ন সাধু সৰ্বম্”)। পুৰণি কাহিনীত নতুন বাগিণী লগাই নাট্যকাৰে জননীৰ বন্দনা-গীতি ৰচিলে। নাট্যকাৰৰ মধুৰ কল্পনাৰ বহু লৈ পুৰণিয়ে কপে-বসে-গন্ধে নিতে নৱ ৰূপ লৈ দেখা দিব ধৰিলে। ঠায়ে ঠায়ে চলিত ৰাজনীতি-সমাজনীতিবো চাব পৰিল; ন-পুৰণিৰ সযোগত অভিনৱ আলোক-সম্পাত হ’ল। ছই-এখন নাটত নাট্যকাৰে দেৱ-দেৱীৰ অলৌকিক অতিবল্লিত শক্তি-সামৰ্থ্যবোৰৰ পিনে পিঠি দি তেওঁলোকক সাধাৰণ নব-নাৰী কপে কপান্বিত কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিলে। মূল কাহিনী-ভাগৰ মৰ্যাদা অক্ষুণ্ণ ৰাখি কাহিনীৰ ৰূপ পৰ্য্যায় বদলাই দিয়াৰ চেষ্টাও নোহোৱা নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, প্ৰাচীন কামৰূপ-কেশৱী নবকামৰূৰ মৃত্যু-বৃত্তান্ত পৌৰাণিক আখ্যান অন্তৰ্গত বিষয়াদাত্মক নহয়। সাধু-সন্ত সকলৰ বন্ধাৰ নিমিত্তে (“পবিত্ৰাণায় সাধুনাম্”) ভগৱানে যুগে যুগে অৱতাৰ ধৰি অনুৰ নিধন কৰে—ই পুৰাণ-মহাভাৰত আদি ধৰ্ম্ম-শাস্ত্ৰবোৰৰ গভাৱগতিক আখ্যান। ইয়াত বিবাদৰ ছাঁ মাত্ৰও নাই। কিন্তু আধুনিক যুগৰ ‘নবকামৰূ’ নাটক (অতুল হাজৰিকাৰ) আংশিক বিষয়াদাত্মক কপে পৰিণত লাভ কৰা দেখা গৈছে।

[অতুল হাজৰিকাৰ ‘নবকামৰূ’ নাট প্ৰসঙ্গ জটব্য]

সামাজিক নাট ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰসকলৰ উদাৰ দৃষ্টি-ভঙ্গী আৰু ভাবধাৰাৰ বিপুল ব্যাপকতা চকুত পৰে। আমাৰ আধুনিক যুগৰ প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ নাট দুখনতে (‘ৰামনৱমী’, ‘বঙাল-বঙালী’ত) এই ভাব নিহিত হৈছে। চলিত শাসন পদ্ধতিৰ বিৰুদ্ধেও নাট্যকাৰ সকল বিৰুদ্ধেও ‘ব্ৰোহ্মহিতা-ধৰ্ম্ম’ৰ অনুবৰণ হয়। অশান্ত বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ নাটকতো এইদৰে নাট্যকাৰসকলৰ বি’ভিন্ন দৃষ্টি-ভঙ্গী পৰিলক্ষিত হয়।

যুগোপযোগী নাট্যিক পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে নাট্যকাৰসকলে সততে এনেবোৰ কৌশল অবলম্বন কৰা দেখা যায়—

(১) বালক-বালিকা, তাপস তপসী, দেৱাজনা-অপেশ্বৰী আদিৰ শিশু-সংযোগ;

(২) বৃষ্টি, বিজুলী, বজ্ৰপাত, ধুমুহা, অগ্নিকাণ্ড আদি ঘটনা-সংক্ৰান্ত কাহিনী বিৰূপ;

(৩) ছৱৰী, প্ৰেহৰী, দাস-দাসী, বাটকৰা-খৰিকটীয়া আদিৰ ষোণেদি হাত-বসন্তক দৃষ্টৰ অৱতাৰণা;

(৪) পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ মুখত গভ-বহুল বচনৰ অবাধ প্ৰয়োগ। আৱেশময় ভাব প্ৰকাশৰ বাবে ছন্দময় বচন অথবা সঙ্গীত-সংযোজন;

(৫) প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ, চক্ৰিয়ৰ ছদ্মবেশ, বৃশস হত্যা-বিভীষিকা, হল-চাফুৰী আদিৰ সঘন সন্নিৱেশ।

৪র্থ পট

বসভূমিত নব কল্লাবস্ত

হেম-গুণাভি-কল্পৰ তিনি গছি বস্তি

আধুনিক যুগৰ আগত অৰ্থাৎ বৈষ্ণৱ যুগ আৰু বৈষ্ণৱোত্তৰ যুগত আমাৰ সাহিত্যত কেৱল এক-অক্ষীয়া নাটেইহে আছিল ; অসমীয়া নাট্যকাৰে ৰচনা কৰা দুই-এখন সংস্কৃত নাট আৰু সংস্কৃত-বহুল অসমীয়া নাট অৱশ্যে একাধিক অঙ্ক-বিশিষ্ট নোহোৱাও নহয়। কিন্তু নাট্য-বস্তৰ স্বৰূপ সকলোতে একে অৰ্থাৎ পৌৰাণিক আৰু ধৰ্মমূলক। আধুনিক যুগৰ অগ্ৰগণ্য নাট্য-শিল্পী হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, গুণাভিবাম বৰুৱা আৰু কল্পবাম বৰদলৈ এই ত্ৰিমূৰ্তিৰ হাতত বিষয়-বস্তৱে একেবাবে বোল সলালে— প্ৰাচীন ধৰ্ম শাস্ত্ৰক অতিক্ৰম কৰি ই অসমীয়া সমাজত খোপনি ললেহি। তেওঁলোকৰ চোকা দৃষ্টি পৰিল অসমীয়া সমাজৰ সাতাম-পুকুৰীয়া একাচেকা মনোবৃত্তিৰ ওপৰত, অনাচাৰ-ব্যভিচাৰৰ ওপৰত। ইংৰাজ আগমনৰ লগে লগে অযুত অনা-অসমীয়াৰ সৈতে অসমীয়াৰ মিতিবালি হ'ল ; বহাৰ ৰংদৈয়ে টিমাৰ ভাদৈৰ ডিঙিত ধৰি কান্দিছে। অজ্ঞাতকুলশীলৰ সৈতে অসমীয়াৰ অবৈধ প্ৰণয় ঘটিল ; বিধৱা-বিবাহ নিষেধৰ ফলস্বৰূপে সমাজত কলঙ্কৰ চেকা পৰিল। কানি বৰৰিহে অসমীয়াক দেহে-মনে-প্ৰাণে সৰ্বনাশ কৰিব ধৰিলে। সমাজৰ এনে একোটা বিতীৰ্ষিকাময় চিত্ৰৰ প্ৰতি নাট্য-শিল্পীৰ চেতনা জাগি উঠিল আৰু চিত্ৰৰ বহিৰ্ভাগ বিশ্লেষণ কৰি সমাজৰ আগত চালি-জাৰি দেখুৱাবলৈকে তেওঁলোক ব্যতিব্যস্ত হৈ পৰিল, সমাজৰ নিগূঢ় অন্তৰ্ভাগটো নিৰীক্ষণ কৰিবলৈ তেওঁলোকৰ আজৰি ক'ত। শিথিল আৰু লঘু ভঙ্গিমাই কল্পলোকত ভাহি উঠিল তেওঁলোকৰ আৰু সেয়ে নাট্যৰূপ গ্ৰহণ কৰিলে। এই নাট কেইখন হ'ল হেম বৰুৱাৰ 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন', গুণাভিবামৰ 'বাম-নৰমী' আৰু কল্পবাম বৰদলৈৰ 'বঙাল-বঙালনী' নাটক। এয়ে আধুনিক অসমীয়া নাট্য জগতৰ নব কল্লাবস্ত। নাটকেইখনৰ গুণাগুণ :—

সাৰসংক্ষেপ :—(১) তেওঁলোকৰ নাট বাস্তৱ-ধৰ্মী, শিকা-মূলক, সজ্ঞা-মূলক। অসমীয়া বাস্তৱ জীৱনক নাট্যিক ৰূপত প্ৰকাশ কৰাৰ গোঁৱৰ এই নাট তিনিখনেই প্ৰথম অৰ্জন কৰে ; কিন্তু শিকা-নীতি আৰু সজ্ঞা-ধৰ্মিতাব আভিয্যই নাট্য-সৌন্দৰ্য্যৰ বিকাশ-পথ ভালেখিনি কষ্ট কৰিছে ;

(২) তিনিওখন নাটক প্ৰচাৰ-ধৰ্মী; নাট্যকাৰৰ মুখ্য উদ্দেশ্য জনসাধাৰণৰ মাজত আদৰ্শ-প্ৰচাৰ, নীতি-প্ৰচাৰ;

(৩) বচনা-বীতিৰ লঘু ভঙ্গিমায়ে নাট তিনিওখনক সম্পূৰ্ণৰূপে হান্তবসাত্মক বা ব্যঙ্গ্যাত্মক কৰিব পৰা নাই, বিবাদৰ হা-হতাশ, বিদ্ৰাঘ-বিচ্ছেদৰ ভণ্ড উদ্ভাস, নায়ক-নায়িকাৰ সকলক পৰিণতিয়ে তিনিওখন নাটকে কম-বেছি পৰিমাণে ককণ-বসাত্মক নাটকৰ পৰ্যায়লৈ ঢাল খুৱাই নিছে।

(৪) নাট্য-বিনোদ (Dramatic relief)ৰ বাবে প্ৰকাশ-বীতিৰ পৰিৱৰ্ত্তন আৰু ভাষান্তৰ-প্ৰয়োগ কেউখনৰে সাধাৰণ লক্ষণ, যেনে, গগনৰ মাজে মাজে ছন্দবদ্ধ বচনা, অনা-অসমীয়া ভাষাৰ অবাধ আমদানি।

(৫) পাশ্চাত্য নাটকৰ অভুকৰণত আকৃতি-প্ৰকৃতি-বিহীন নাট্য-কাহিনীৰ বিধি-বন্ধন প্ৰসাৰিত কৰি অভূতপূৰ্বকণত প্ৰকাশ কৰা এয়ে প্ৰথম অসমীয়া নাটকত্ৰয়ী।

বৈসাদৃশ্য :—‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত কানি-ভাং আদি বাগীয়াল জ্বা-সেৱনৰ বিষয় ফল দেখুৱাই সমজুৱাক সতৰ্ক কৰি দিয়া হৈছে। ‘বঙাল-বঙালনী’ত অবাঞ্ছিতজনৰ সৈতে বৈৱাহিক মিলনৰ অন্তত পৰিণাম চিত্ৰিত কৰা হৈছে। গতিকে এনে কাৰ্য্য পৰিৱৰ্ত্তনীয়—এয়ে নাটকৰ অন্তৰ্নিহিত উদ্দেশ্য বা বাস্তৱ। ‘বাম নবমী’ নাটক প্ৰত্যক্ষ প্ৰচাৰ-ধৰ্মী। অসমীয়া প্ৰাচীন ব্ৰাহ্মণ সমাজত বিধৱা-বিৱাহ নাই, কিন্তু হোৱা উচিত—এনে প্ৰচাৰ-নীতিৰ ভিত্তিত বৰ্জনীয় বিষয়টোৰ ওপৰত নাট্য-বস্তু নিৰ্মাণ কৰি গ্ৰহণীয় বিষয়ৰ ইঙ্গিত দিয়া হৈছে। বিধৱাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ সহানুভূতি ব্যঞ্জিত হৈছে। ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত বাগীয়াল বন্দ পান কৰোঁতাৰ প্ৰতি ঘৃণা আৰু ‘বঙাল-বঙালনী’ত অজ্ঞাত-কুলশীল দম্পতিৰ প্ৰতি বিদ্ৰূপ ব্যঞ্জিত হৈছে। তিনিওখন নাটকৰ ভিতৰত ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ৰ পৰিৱেশ অসমীয়া মাজৰে অতি আপোন, অতি ঘৰুৱা। অসমৰ বাহিৰে কোনো ঠাইতে বিলাস-সামগ্ৰীৰূপে কানি বৰবহি খাই মাছুহে নিজৰ জীৱন নিজে ধ্বংস কৰাৰ উদাহৰণ নাই। বিষয়-বস্তুৰ এই মূল কথা কেবি জাতে-পাতে অসম আৰু অসমীয়া-স্বৰূপ। ‘বাম-নবমী’ আৰু ‘বঙাল-বঙালনী’-কাহিনীৰ অভুকণ কাহিনী অসমৰ বাহিৰে অজ্ঞাত ঠাইতো চলিত নহয়।

বহিৰঙ্গ বিষয়ত ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ সঙ্কত প্ৰভাৱ-মুক্ত; ইয়াত ‘মুদ্ৰণাৰ’ নামৰ কোনো ভূমিকা নাই। নায়ক কীৰ্ত্তিকান্তৰ ৰোগেদি নাট্যকাৰে নীতি-বচন-মূলক ব্যাপক উপদেশ এবাৰ দি নাটকৰ সামৰণি ৰাখিছে :—

“হায়! হায়! কি যোৰ ক্লেষ
কানিয়েই থালে অসম দেশ।”

‘বাম-নৱমী’ নাটতো ‘সূত্ৰধাৰ’-সংজ্ঞাধাৰী কোনো ভূমিকা নাই। শেষত “পূজাৰীৰ উক্তি”ৰ যোগেদি নাট্যকাৰে নিজৰ মত প্ৰচাৰ কৰিছে—

“শাস্ত্ৰ যুক্তিতেহে দিয়া চিত্ত, গোৱা হৰি-গুণ নামগীত।
সকল শাস্ত্ৰৰ এহিসে সাৰ বচন ॥”

‘বঙাল-বঙালনী’ত সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা অভূতপূৰ্ব। ‘সূত্ৰধাৰ’ সংজ্ঞাটো সংস্কৃত নাটৰ অন্তৰ্গত হলেও, সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্য্যত তাৰ আদৰ্শ বৰ্ণিত হোৱা নাই। সংস্কৃত নাটকত সূত্ৰধাৰ আদিতেহে ওলায়, পিছলৈ নেথাকে। এইখন নাটত সূত্ৰধাৰ আদিত নাই; অথচ মধ্যত একাধিক বাৰ ওলাই ছন্দবদ্ধ উপদেশ-বচন মাতিছে আৰু এই সূত্ৰধাৰী বচনেৰেই নাটৰ সামৰণি মৰা হৈছে—

“পৰম চঞ্চল লম্পট সকল
ধৰ্ম কৰ্ম তাৰ নাই” ইত্যাদি।

অসমীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ সৈতেও এই সূত্ৰধাৰৰ সাদৃশ্য নাই। অসমীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ অৱস্থান আদি-মধ্যান্ত ব্যাপক; কিন্তু ইয়াত তেনে নহয়। তদুপৰি সংস্কৃত নাট আৰু অসমীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ মুখত নান্দীপ্ৰোক দিয়া হয়, নাটৰ পৰিচয় দিয়া হয়। ইয়াত তেনে কৰা হোৱা নাই। অসমীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ গীত-মাত-বচনসমূহ কাহিনী-গত। এই নাটৰ সূত্ৰধাৰ নাট্যকাৰৰ মনোভাব প্ৰচাৰক বা প্ৰচাৰ প্ৰতিনিধি।

কাহিনী-ভাগত ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ আৰু ‘বঙাল-বঙালনী’ত সংস্কৃত প্ৰভাৱ মুঠেই নাই; কিন্তু ‘বাম-নৱমী’ত আছে (‘বাম-নৱমী’ৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য)।

হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা

নাট্যকাৰৰ পৰিচয়—১৭৫৭ শকৰ (১৮০৫ খৃঃ) আঘোণ মাহৰ ২৪ দিন যোৱাত শিৱসাগৰ জিলাৰ বজাবাহৰ মৌজাৰ পৈত্ৰিক ঘৰত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ জন্ম হয়। নিজৰ ইচ্ছা থকা সত্ত্বেও শৈশৱত তেওঁ নিয়মিত ৰূপে শিক্ষা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে। ন বছৰ বয়সতহে তেওঁৰ বিত্তাৱস্তু হয় আৰু পিতাকৰ মুখে কিছু সংস্কৃত শিকে। কিন্তু দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে তেওঁৰ অকালতে পিতৃ বিয়োগ হয় আৰু জীৱনত নানা বিপৰ্য্যয়ে আগুবি ধৰে। দদায়েকে তেওঁৰ পৰিয়াল বঙপুৰ নগৰলৈ স্থানান্তৰিত কৰিলে আৰু হেমচন্দ্ৰক উৰ্ব্বাধৰ বৰুৱাৰ পঢ়াশালীত সংস্কৃত পঢ়িবলৈ দিলে। ডেভিয়া শিৱসাগৰ জিলাৰ অধিপতি আছিল কাপ্তান ব্ৰোডী চাহাব। বৰুৱাই সুবিধা চাই চাহাবৰ ঘৰতে হিন্দী আৰু ইংৰাজী শিকিবলৈ ললে। দদায়েকে এই কথাৰ সন্তোষ পাই

তেওঁৰ পঢ়াটোও বন্ধ কৰি দিলে। কিন্তু তেওঁৰ মনৰ গতি বন্ধ কৰে এনে সাধ্য কাৰ। সাধনাত সিদ্ধি হয়। তীক্ষ্ণ বুদ্ধি আৰু সাধনাৰ বলত তেওঁ সংস্কৃত, হিন্দী আৰু ইংৰাজী তিনিওটা বিষয়তে সমানে পাৰদৰ্শিতা লাভ কৰিলে আৰু লগে লগে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ অধ্যয়ন আৰু অনুশীলনত ব্ৰতী হল।

জীৱিকা-নিৰ্বাহৰ অইন উপায় নোহোৱাত তেওঁ প্ৰথমতে শিৱসাগৰ হাইস্কুলত কিছুদিন শিক্ষকতা কৰে, তাৰ পাছত মাহে পঁচিশ টকা দৰমহাত কাছাৰীত শিক্ষানবীচ ('ভাষা-ভঙা কাকতী') পদত নিযুক্ত হয়। ইয়াৰ পিছত গুৱাহাটীৰ ডেপুটি কমিছনাৰ অফিচত 'ভাষা-ভঙা কাকতী' পদ গ্ৰহণ কৰে আৰু অৱশেষত জুডিছিয়েল কমিছনাৰ অফিচত মাহে দুশ পঞ্চাশ টকা দৰমহাত চুপাৰিন্টেণ্ডেণ্ট হয়। কামত নিপুণতা দেখি কৰ্তৃপক্ষই তেওঁক ছুবাৰকৈ ই-এ-চি পদ যাচিছিল, কিন্তু বৰুৱাই গ্ৰহণ নকৰিলে। এনে গধুৰ চৰ্কাৰী কামৰ দায়িত্ব ললে জানোচা ভাষা-জ্ঞানীৰ সেৱাত কেনেবাকৈ বাধা পৰে—বোধ হয় এনে এটা কথা ভাবিয়েই তেওঁ যাচি দিয়া বাজ-বিষয়কো নেওচা দিলে। গুৱাহাটীত থকা কালত তেওঁ উজ্জান বজাৰৰ নিজা ঘৰত আছিল। আজিৰ হেমচন্দ্ৰ বোড্ নামৰ আলিবাটটোৱে বৰুৱাদেৱৰ নাম চিৰ-সেউজীয়া কৰি ৰাখিছে। একেটি মাথোন কথা সন্তান জন্ম দিয়েই অকালতে তেওঁৰ পত্নী বিয়োগ হয় আৰু বৰুৱাই দ্বিতীয়বাৰ বিবাহ নকৰালে। ১৮৯৬ খৃষ্টাব্দত গুৱাহাটীৰ নিজা ঘৰত তেওঁ ইহলীলা সম্বৰণ কৰে।

ইংৰাজ শাসকৰ কবলত পৰি ১৮৫৬ খৃষ্টাব্দৰ পৰা ১৮৭৩ খৃষ্টাব্দলৈ অসমীয়া ভাষা স্কুল আৰু আদালতৰ পৰা আইনৰ বাঘৰুৱিত বঞ্চিত হৈছিল। ১৮৭৪ চনত মাৰ্চে' এই আদেশ উঠাই লোৱা হয় আৰু তেতিয়া নিয়-প্ৰাইমেৰি স্কুলত পঢ়াবৰ বাবে পাঠ্য পুথিৰ প্ৰয়োজন আহি পৰে। সেই সময়ত বৰুৱাদেৱৰ 'আদিপাঠ'এ এই বিষয়ত এটা ডাঙৰ অভাৱ পূৰ্ণ কৰিছিল। ইয়াৰ বাবে চৰ্কাৰৰ ঘৰপৰা তেওঁ পাঁচশ টকা পুৰস্কাৰো লাভ কৰে। ইয়াৰ পিছত অগ্ৰাণ্ত কিতাপ লিখিও চৰ্কাৰৰ পৰা তেওঁ এঘাবল টকা পুৰস্কাৰ পায়। তেওঁৰ ৰচিত আৰু প্ৰকাশিত কিতাপ—(১) আদি পাঠ, (২) অসমীয়া ব্যাকৰণ, (৩) পাঠমালা, (৪) বাহিৰে বং চ: তিতৰে কোৱা ভাতুৰী, (৫) কানীয়াৰ কীৰ্তন, (৬) পঢ়াশলীয়া অভিধান, (৭) বান্ধা বন্ধা বা গা ভালে ৰাখিবৰ উপায়, (৮) হেমকোষ আদি; ইয়াৰ উপৰিও 'অৰুণোদই'ৰ প্ৰৱন্ধ-লিখক, 'আসাম নিউজ' ইংৰাজী অসমীয়া কাকতৰ সম্পাদক ৰূপে তেওঁৰ খ্যাতি আছে; 'Marriage system in Assam' তেওঁৰ ইংৰাজী ৰচনা। এই আটাইবোৰ ৰচনাৰ ভিতৰত 'হেমকোষ' অভিধান তেওঁৰ কীৰ্তিস্থল; 'কানীয়াৰ কীৰ্তন' আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ প্ৰথম পৰ্যায়ৰ অন্ততম প্ৰকাশিত নাটক।

হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা (১৮৩৫-১৮৯৬ খৃ:) ; কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন (১৮৬১)

বচনাৰ পটভূমি—হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ আধুনিক যুগৰ প্ৰথম প্ৰকাশিত নাটক। ইয়াৰ আগত ১৮৫৭ খৃষ্টাব্দত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ ‘বামনৱমী’ নাটক বচনা হৈছিল আৰু পাছত ‘অকণোদই’ কাকতৰ কেইটামান সংখ্যাত ছোৱা-ছোৱাকৈ প্ৰকাশ হৈছিল; কিন্তু কোন বছৰত প্ৰকাশ হৈছিল সঠিক জনা নেযায়। দুই-এক অংশ ১৮৫৮ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশিত বুলি কোৱা হয়। কিতাপ আকাৰত ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ ১৮৬১ খৃষ্টাব্দত সম্পূৰ্ণভাবে প্ৰথমতে প্ৰকাশ হৈ ওলায় বাবে এইখনকে প্ৰথম প্ৰকাশিত নাটক ৰূপে ধৰা হৈছে। ভাষাতত্ত্ব, শব্দতত্ত্ব অনুসন্ধানকাৰী ৰূপেহে বৰুৱাদেৱৰ বেছি কৃতিত্ব, সাহিত্য-শিল্পীৰূপে সিমান নহয়। তথাপিও ‘বাহিৰে বং চং ভিতৰে কোৱা ভাতুৰী’ নামৰ ধেমেলীয়া ব্যঙ্গাত্মক কিতাপ আৰু ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ নাটকে তেওঁক সাহিত্য-শিল্পী ৰূপে আমাৰ আগত থিয় কৰাইছে। ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ তেওঁৰ একমাত্ৰ নাটক।

নাট-বচনাৰ প্ৰেৰণা তেওঁ ক’ত কেনে ভাবে পালে জনা নেযায়। তেওঁ ইংৰাজী নাটক পঢ়ি বা অনুকৰণ কৰি এই নাটক বচনা কৰা নাই। কাৰণ, তেওঁ কুৰি বছৰ বয়সতহে অৰ্থাৎ ১৮৫৫ চনতহে ইংৰাজী বৰ্ণমালা শিকে, তাকো লুকাই-চুৰকৈ। কিয়নো, ইংৰাজী পঢ়াটো সেই দিনত ধৰ্ম-বিৰোধী বুলি পৰিগণিত হৈছিল। নাটক খনৰ প্ৰকাশ কাল ১৮৬১, গতিকে বচনা কাল তাৰ অন্ততঃ কিছুদিন আগতে হ’ব লাগিব। ১৮৫৫ চনত ইংৰাজী বৰ্ণমালা জ্ঞান পোৱা মানুহ এজনে পাঁচ-ছয় বছৰৰ ভিতৰত বিদেশী ভাষা-সাহিত্যৰ জ্ঞান আহৰণ কৰি নাটক পঢ়ি তাৰ আৰ্হিত নাটক বচনা কৰা অসম্ভৱ। সেই সময়ত হিন্দী সামাজিক নাটকো ৰচিত হোৱা নাই, গতিকে হিন্দী নাটকৰ সমল আনিবলৈও সুযোগ ওলোৱা নাছিল। সমল আহৰণৰ একমাত্ৰ সম্ভাৱ্য উৎস বঙালী নাটক। কিন্তু আধুনিক যুগৰ প্ৰথম পৰ্যায়ৰ বঙালী নাটকবোৰৰ ভিতৰত বামনাৰায়ণ তৰ্কালঙ্কাৰৰ ‘কুলীন কুল সৰ্বস্ব’ই প্ৰথম বঙ্গমঞ্চোপযোগী নাটক বুলি কোৱা হয়। ইয়াৰ আগৰ নাটকবোৰ অভিনীত হৈছিল নে নাই সন্দেহ। সেই সময়ত অসমৰ বিজ্ঞালয় আৰু আদালতত বঙালী ভাষাই অসমীয়াৰ ঠাই অধিকাৰ কৰিছিল। কিন্তু বৰুৱাই বঙালী নাটক পঢ়া বা বঙালী নাটকৰ অভিনয় দেখা ক’ত তেওঁৰ আত্ম-জীৱনীত ক’তো পোৱা নাযায়, অইন কোনো প্ৰমাণো নাই। অসমৰ বঙ্গমঞ্চৰ ইতিহাসৰ পৰাও আমি জানিব পাৰো যে প্ৰায় ১৮৬০ চন মানৰ পৰাহে অসমত যাত্ৰা দল অনুষ্ঠান গঠিত হয়। তেওঁলোকৰ কোনো কোনোৱে প্ৰায়ে বঙালী নাটকৰ অভিনয় কৰিবলৈ লয়, বিশেষকৈ পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটক। ‘কুলীন কুল সৰ্বস্ব’ৰ দৰে সামাজিক নাটকৰ অভিনয়ৰ সম্ভাৱনীয়তা একেবাৰে ভাবিব নোৱাৰা কথা। নাট্য-কাহিনী আৰু আত্মকথনৰ পৰাও বঙালী নাটকখনৰ সৈতে

ইয়াৰ সাদৃশ্য মুঠেই নাই। ইয়াৰ পৰা অনুমান হয় এই নাটক নাট্যকাৰৰ সম্পূৰ্ণ মৌলিক বচনা, অন্ততঃ নাট্যবস্তু ক্ষেত্ৰত ; আঙ্গিক ক্ষেত্ৰত হয়তো অইনৰ ওচৰত কিকিং পৰিমাণে স্বাধীন হ'ব পাৰে।

ই যে এখন জনপ্ৰিয় নাটকৰূপে সমাজত স্থান লাভ কৰিব পাৰিছিল তাত সন্দেহ নাই। ইয়াৰ প্ৰমাণ, প্ৰথম চুটী সংস্কৰণ অইনৰ উদগনিত প্ৰকাশিত হয়। লেখকে নাটকৰ পাতনিত নিজেই এইদৰে উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে—স্কুলৰ ডেপুটি ইন্সপেক্টৰবাবু উৎসবানন্দ গোসাঁই দেৱৰ আৰ্থিক সাহায্যত এই পুস্তিকা খনি (“pamphlet”) প্ৰথমতে ১৮৬১ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশ কৰা হয়। সেই সময়ত লেখকে ভাবিবই নোৱাৰিছিল যে ই জনসাধাৰণৰ মাজত এইদৰে আদৰণি লাভ কৰিব পাৰিব। প্ৰথম সংস্কৰণৰ কিতাপ অতি অলপ দিনৰ ভিতৰতে অন্ত পৰিল। দ্বিতীয় সংস্কৰণ ছপাব লগীয়াত পৰিল। কিন্তু অৰ্থাভাৱত তেওঁৰ আশাৰ মূৰত চোঁচা পানী পৰিল। এনেতে উদাৰমনা চাহাব এজনৰ কৃপাদৃষ্টি হল। এওঁৱেই মিঃ এ. চি. কেম্পবেল (Mr. A. C. Campbell, Personal Assistant to the Agent Governor General N. E. Frontier and Commissioner of Assam)। অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰতি চাহাবৰ অনুৰাগ আছে। তেওঁ নাটকখনৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণৰ ছপা খৰছ সম্পূৰ্ণ বহন কৰিবলৈ গাত ললে। নাট্যকাৰেও উৎসাহ পাই গোটেই নাটখনতে হাত ফুৰাই ১৮৬৮ খৃষ্টাব্দত দ্বিতীয় সংস্কৰণ ছপাই উলিয়ালে।

নাট্য-কাহিনী—সোণাৰী গাওঁৰ মৌজাদাৰ ভজেশ্বৰ বৰুৱা। তেওঁৰ পুতেক কীৰ্ত্তিকান্ত। এদিনাখন পদ্মপানি নামৰ গোসাঁই এজন তেওঁলোকৰ ঘৰত অতিথিৰূপে উপস্থিত। গোসাঁইদেও কানি পানত আসক্ত। কানিকণ নেপালে বোত্ৰবোপচাৰ আতিথেয় জ্বাৰায়ো তেওঁক সন্তোষ দিব নোৱাৰে। গোসাঁইদেৱৰ এই জুতি লগা বস্তু কণলৈ কীৰ্ত্তিকান্তৰ চকু পৰিল আৰু এচেলেক মাৰি চালে। এদিন-দুদিনকৈ একেবাৰে কেবাদিনো জুতি চাওঁতে চাওঁতে বপুৰা কীৰ্ত্তিও ঘোৰ কানীয়া চৈ পৰিল আৰু অকালতে শুকাই-ঝাঁগাই আধা-মৰা হ'লগৈ। মাক ললিতাই বাধা দিলে কীৰ্ত্তিয়ে ভেকাহি মাৰি উঠে আৰু মনে মনে ভাবে—“ভোমালোকতকৈও পাণক এৰা টান। যি তাৰ বস বুদ্ধিছে, সি সকলোকে এবিধ পাৰে, তেওঁ তাক নোৱাৰে” (২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন)। কালক্ৰমত তেওঁৰ পত্নী চন্দ্ৰপ্ৰভাও কানি-পানত আসক্ত হৈ পৰিল। মৌজা পৰিচালনাৰ ভাবো বাপেকে পুতেকক দিবলৈ বাধ্য হ'ল। কিন্তু কানীয়া কীৰ্ত্তি বোপা মৌজাদাৰী বন্ধা কৰিবলৈ অপাৰগ। জীৱিকা নিৰ্বাহৰ বাবে বেচাবাই অসং উপায় অৱলম্বন কৰিব লগীয়াত পৰিল আৰু অৱশেষত জেলত পৰি হা-হুৱনিয়া চাবি বৃত্ত-মুখত পৰিবলসীয়া হ'ল।

কানীয়াৰ সজ পাই কানি খাবলৈ ললে ; ডেকা ল'ৰাৰ মন স্বাভাৱিকতে চঞ্চল ; তাতে পদ্মপাণিৰ দৰে মহন্তক ধৰি হাজাৰ হাজাৰ মানুহক কানি খোৱা দেখি নিজেও খাবলৈ ললে—“কীৰ্ত্তিয়ে আগেয়ে পান একোৰূপে নেখায়, পান-খোৱা মানুহকো নিন্দাহে কৰিছিল ; আমাতে শিকি এতিয়া আমাতে বিকিব খোজে।” (২য় অঃ ১ম দৃঃ) কানি বৰবিহুৰ এনেহে প্ৰভাৱ যে কীৰ্ত্তিৰ মুখত এদিন শুনা গ'ল যে তেওঁ মাক-বাপেকক এবিৰ পাৰে, তথাপি কানি এবিৰ নোৱাৰে। কানিৰ বাবেই তেওঁ পূৰ্বৰ বংশ-গৌৰৱ বন্ধা কৰিব নোৱাৰাত পৰিল—মোজা গ'ল, পৈত্ৰিক সম্পত্তি গ'ল, মান-মৰ্যাদা সকলো লুপ্ত হ'ল।

কীৰ্ত্তিৰ মনত সাহ-বল-ধৈৰ্য্য-দৃঢ়তা নোহোৱা হ'ল। সেয়েহে, খাজনা অনাদায়ত মাল-কোৰোক কৰিবলৈ অহা পিয়দাক টকা ভেটি নিদিয়াকৈ থাকিব নোৱাৰিলে, সোণৰ বাখৰ-পতা খাক পৰ্য্যাস্ত দিবলৈ বাধ্য হৈ পৰিল। ডাল-দৰিজ হৈ যেতিয়া কানি কিনিবলৈ হাতত পইচা এটাও নোহোৱা হ'ল, ঘৈণীয়েকৰ গালি খাব লগীয়া হ'ল, তেওঁ নিজৰ কু-অভ্যাসৰ বাবে নিজকে দোষী সাব্যস্ত কৰি অহুতাপ-দম্ব হৈছে আৰু ভাবিছে—“হায় হায় ! মই যদি কানীয়া নহলোহেঁতেন, এইব মাত সহিলোহেঁতেন কেলৈই ?” কুলীন ব্ৰাহ্মণৰ ল'ৰা কীৰ্ত্তিকান্ত ; পৰজন্মত বিশ্বাস আছে। ফাটকত মৰিলে শটে। অজ্ঞাতিয়ে ছুৰ, পৰকালত জীৱটোৰ অসজ পতি হব—এই চিন্তায়ে তেওঁক অস্তিম কালত শোকে-হুখে জৰ্জৰিত কৰিছে। তেওঁ নাৰীৰ সতীত্বৰ মোল বুদ্ধা লোক। ঘৈণীয়েকৰ মৃত্যু-বাতৰিয়ে তেওঁৰ অন্তৰ দম্ব কৰিব ধৰিছে। তেওঁ উপলব্ধি কৰে—“সতী তিবোতাৰ গিৰিয়েকতকৈ মৰমৰ বন্ধ একো নাই।” (শেষ দৃঃ)।

‘বাহিৰে বঃ চঃ ভিতৰে কোৱা ভাতুৰী’, নাটাকাৰৰ এই নামৰ কিতাপৰ ভাব পদ্মপাণিৰ চৰিত্ৰত পোনপটীয়াকৈ ফুটি উঠা দেখা যায়। তেওঁ কানি খায় বুলি মুঠেই নকয়, ঔষধলৈ বুলিহে বাৰি-কানি বিচাৰি মোজাদাৰৰ দৰত উপস্থিত। নিজে গোকোট কানীয়া, শিয়ক কিন্তু উপদেশ দিয়ে—“কানি, ভাং, ধুঁৱাপাত, কটিকা, এইবোৰ আমাৰ পক্ষত বৰ বজ্জিত, সেইবোৰ ছুলেও জাত যায়, তকতি বে নেখাকেই, দেহ-প্ৰাণ ছয়ো নবকী হয়।” (১ম অঃ ৩য় দৃঃ)। পদ্মপাণি ভণ্ডামিৰ শিৰোমণি।

স্বাৰ্থ-চৰিত্ৰৰ ভিতৰত কীৰ্ত্তিৰ মাক ললিতা আৰু ভাৰ্য্যা চন্দ্ৰপ্ৰভা উল্লেখযোগ্য। পুতেকৰ হুখ-হুগুতি দেখি, দৈহিক মানসিক পীড়া দেখি অপত্য-স্নেহত ললিতাৰ হিৱা গলি যায় ; চন্দ্ৰপ্ৰভা অসমীয়া সতী নাৰীৰ আদৰ্শ। তেওঁ নিজক বিপন্ন কৰি হলেও সৰ্বভোক্তাবে পতি-সেৱা কৰিছে। হাজাৰ দোষে হুই হলেও সতী নাৰীয়ে পতিক

অৱহেলা নকৰে। সেয়েহে নিজৰ হাতৰ-কাণৰ অলঙ্কাৰ-পাতি ত্যাগ কৰিও গিৰিয়েকৰ অভাৱ পূৰণ কৰিছে; শেষত ফাটক ঘৰত তেওঁৰ মৃত্যু অৱশ্যস্তাৱী বুলি থিৰাংকৈ জানিব পাৰি বেজাৰতে প্ৰাণ ত্যাগ কৰিলে। তেওঁৰ চৰিত্ৰত সতীত্বৰ আদৰ্শ স্পষ্ট।

কাহিনী অতি চুটি আৰু অপৰিণত হোৱা বাবে কীৰ্ত্তিকান্তৰ বাহিৰে কোনোতো চৰিত্ৰৰ পূৰ্ণবিকাশৰ পথ মুকলি হোৱা নাই।

সমাজ-চিত্ৰ আৰু নাট্যকাৰৰ জীৱন-দৰ্শন :—এই নাটকত থকা স্ত্ৰীচৰিত্ৰৰ ভিতৰত পাণ নামৰ চৰিত্ৰটি পুৰন্দৰ সিংহৰ লিগিৰী বুলি কোৱা হৈছে। গতিকে দেখা যায় নাট্যকাৰে পুৰন্দৰ সিংহ স্বৰ্গদেওৰ দিনৰ (ৰাজত্বকাল খৃঃ ১৮১৭-১৮৩১) চিত্ৰ দিবলৈ যত্ন কৰিছে। নাট্যকাৰৰ উদ্ভৱ কাল ১৮৩৫-১৮২৬ খৃঃ, গতিকে তেওঁৰ বৰ্ণনাত প্ৰায় সমকালীন চিত্ৰ অঙ্কিত হৈছে। ইয়াত আছে অসমীয়া সমাজত কানিৰ ব্যাপক প্ৰচলন, গোসাঁই-মহন্ত সকলৰ ভণ্ডামিৰ হাস্যাত্মক ৰূপ, অসমীয়া সমাজত বঙালী গানৰ প্ৰভাৱ, ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰতি জনসাধাৰণৰ বিৰূপ মনোভাৱ। কানিৰ মাহাত্ম্য-সূচক ৰাজ গীতটিয়ে নাট্যকাৰৰ এইবিধ বৰবহিৰ প্ৰতি কেনে বিদ্ৰূপ দৃষ্টি পৰিছিল সহজে বুজা যায়—

“আ’ পদে আকাশ স্বৰগ নাম যাৰ।

‘ফু’ পদে ফুলক বোলে, এই অৰ্থ তাৰ।” ইত্যাদি।

নাট্যকাৰ নিজেই ইংৰাজী শিক্ষাৰ পৰা বঞ্চিত হব ধৰিছিল অভিভাৱকৰ ৰাধা হেতুকে। এই অবাঞ্ছনীয় কথাষাৰকে তেওঁ আওপকীয়াভাবে ভদ্ৰেশ্বৰ মৌজাদাৰৰ মুখত ব্যক্ত কৰিছে—“একেটি লৰা, এইদেখি ইংৰাজী পঢ়িবলৈও নিদিলো, বোলো কেনেবাকৈ তৰ্পণৰ পানী এচলু দিয়ে কি চিয়ে” (২য় অঃ ৪ৰ্থ দঃ)। সেই সময়ত বঙালী ভাষা সাহিত্যই কিদৰে অসমীয়াৰ মাজত শিপাই পৰিছিল তাৰো আভাস চিত্ৰিত হৈছে—কীৰ্ত্তিৰ বঙালী গান এটাত—

“ঋতু বসন্ত কালে প্ৰাণনাথ কোথায়

সৰীৰে (২য় অঃ ২য় দঃ)”

হিন্দী ভাষাৰ প্ৰচলনো তেতিয়া অসমত নোহোৱা নহয়। কাছাৰীঘৰত হিন্দুস্থানী পিয়দাই কাম কৰে। কীৰ্ত্তিকান্তৰ ঘৰ কোবোক কৰা মানুহটো হিন্দুস্থানী পিয়দা; তাৰ ভাষা অসমীয়া-মিশ্ৰিত হিন্দী। জীৱনীৰ পৰা জনা যায় নাট্যকাৰে হিন্দী-ইংৰাজী দুয়োটা ভাষাতে ব্যুৎপত্তি লাভ কৰিছিল। কীৰ্ত্তিকান্ত সজ্ঞানে মৃত্যু-মুখত পৰিল কানিৰ বিষময় পৰিণতিৰ কথা স্মৰি স্মৰি, গ্ৰহণী-বোগৰ ৰুল স্মৰি স্মৰি। বেচাৰাৰ এনে সজ্ঞান শোকাৱহ মৃত্যুত নাট্যকাৰৰ সমবেদনাৰ

কোমল পৰশ অম্লভৱ কৰা বায়; মৃতকৰ প্ৰতি পূৰ্ণ হৈছে। কানিয়ে অসমীয়া জাতিক ধ্বংস কৰিলে নাট্যকাৰৰ এই দৃঢ় বিশ্বাস ভুক্তভোগী কীৰ্ত্তিৰ হুমুনিয়াহত প্ৰকাশ পাইছে এইদৰে—

“কেপা কানি বিহৰ শেষে।
কানীয়াৰ নাই জ্ঞানৰ লেশ।
হায় হায়! কি ঘোৰ ক্লেশ।
কানিয়েই খালে অসম দেশ।”

অতি প্ৰাচীন অসমত আজিৰ দৰে মৌজাদাৰী ব্যৱস্থা নাছিল। বৃটিছ ৰাজত্বৰ লগে লগে ইয়াৰ প্ৰচলন হয়। নাটকখনত মৌজাদাৰী বিষয়টোৰ এটি আঙ্গিক চিত্ৰও দেখিবলৈ পোৱা গৈছে। ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ নাট্যকাৰৰ প্ৰচাৰ-নীতি আৰু চলিত সমাজৰ আংশিক প্ৰতিবিম্ব।

গুণাভিৰাম বৰুৱা* (১৮৩৭-১৮৯৪)

ৰাম-মৰমী (১৮৫৮ ? খৃঃ)

নাট্যকাৰৰ পৰিচয়, বচনাৰ পটভূমি :—গুৱাহাটীৰ ইংৰাজী ইন্সলুত পঢ়া সাং কৰি গুণাভিৰাম বৰুৱা কলিকতালৈ উচ্চ শিক্ষাৰ বাবে যায়। তাত জুনিয়ৰ স্কলৰ ছিণ পৰীক্ষা পাচ কৰি উঠি আইন পঢ়ে। ইয়াৰ পিছত তেওঁ অসমলৈ উলতি আহে আৰু তেজপুৰত ‘চাৰ এচিষ্টেণ্ট কমিছনাৰ’ পদত ভৰ্তি হৈ চৰকাৰী চাকৰি জীৱন আৰম্ভ কৰে। ১৮৮৭ চনত বাণী ভিষ্টোৰীয়াৰ জুবিলি উপলক্ষে তেওঁক বায় বাহাদুৰ উপাধি দিয়া হয়। কলিকতাত থকা কালছোৱাৰ ভিতৰতে এবাৰ গুণাভিৰামে ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰৰ পুতেক এজনৰ বিবাহত যোগ দিয়ে। বিদ্যাসাগৰৰ পুতেকে এগৰাকী বিধবাৰ পাণি গ্ৰহণ কৰে; ইয়াৰ আগতে ভাৰতত হিন্দু বিধবা বিবাহ নিষিদ্ধ আছিল আৰু ১৮৫৬ খৃষ্টাব্দত বিদ্যাসাগৰ প্ৰযুখ্যে হুই চাৰিজন নেতৃস্থানীয় লোকৰ প্ৰচেষ্টাত এই নিষেধ আইন উঠি যায়। বিদ্যাসাগৰ-পুত্ৰই অবাধে বিধবা বিবাহ কৰাই সমাজত এটা নতুন আন্দোলনৰ সৃষ্টি কৰে। ১৮৫৭ চনত বৰুৱা নাৱেৰে অসমলৈ উলতি আহে আৰু অসমতো বিধবা বিবাহ প্ৰথা প্ৰচলনৰ বাবে উঠি-পৰি লাগে। কাৰণ, তেতিয়া ব্ৰাহ্মণ আৰু হুই-এক সম্প্ৰদায়ৰ মাজত ই প্ৰচলিত নাছিল। সমাজসেৱাৰ মনোবৃত্তিয়ে বৰুৱাদেৱক সাহিত্য-সেৱাৰ পিনে লৈ গ’ল। ইয়াৰ ফলস্বৰূপে ১৮৫৭ চনত তেওঁ ‘ৰাম-মৰমী’ নাটক ৰচনা কৰি উলিয়ায় আৰু ইয়াৰ পিছত সময়ে সময়ে

* তেওঁ আগতে ‘দৰা’ উপাধি লিখিছিল।

‘অকনোদ’ইৰ কেবাটাও সংখ্যাত ই প্ৰকাশিত হয়। ১৮৫৮ খৃষ্টাব্দৰ ‘অকনোদ’ৰ ১৩শ বছৰ ৭ম সংখ্যাত এই নাটকৰ প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৰ্শন আৰু দ্বিতীয় দৰ্শন ছপা হৈছিল বুলি সত্তা-প্ৰকাশিত ‘বাম-নৱমী নাটক’ত আছে। প্ৰত্যক্ষ প্ৰমাণ একো নাই।*

নাটক ৰচনা কৰিয়েই তেওঁ ক্ষান্ত হৈ থকা নাই। উপদেশতকৈ আৰ্হি ভাল—এই নীতি-বচন সাৰোগত কৰি ১৮৬২ খৃষ্টাব্দত তেওঁ ব্ৰাহ্ম ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰে আৰু প্ৰথম গৰাকী ভাৰ্য্যাৰ মৃত্যুৰ পিছত ১৮৭০ খৃষ্টাব্দত এগৰাকী ব্ৰাহ্মণ বিধবাব পাণি গ্ৰহণ কৰে; তেওঁৰ নাম বিষ্ণুপ্ৰিয়া; স্বৰ্গীয় পৰশুৰাম বৰুৱাৰ বিধবা ভাৰ্য্যা। ১৮৯৪ চনৰ ২৫ মাৰ্চৰ দিনা তেওঁ ইহলীলা সম্বৰণ কৰে।

নাট্য-কাহিনী—নৱমী এগৰাকী সম্ভ্ৰান্ত ব্ৰাহ্মণৰ বিধৱা গাভৰু। সংসাৰৰ বাসনা-কামনা সকলোকে বৰ্জন কৰি তাই গোটেই জীৱন চকুপানী টুকি-টুকি দিন কটাব লগাত পৰিল। খোৱা-বোৱাত বাধা, চলন-ফুৰণত বাধা; পদে পদে সমাজৰ তীক্ষ্ণ দৃষ্টি তাইৰ ওপৰত। মাকে বিনায়, বাপেকে বিনায়, প্ৰকৃতিয়ে হুমুনিয়াহ পেলায়। এদিন বসন্ত কালত ফুলনীত বাম নামেৰে এটি চফলীয়া ডেকা উপস্থিত। নৱমীও তালৈ গৈ ফুল চিঙাত ব্যস্ত হৈ পৰিল। কোনোবা অজ্ঞান দিশৰ পৰা অহা প্ৰেমৰ এছাটি মলয়াই ছয়োকে ওচৰ চপাই নিলে—আপোনমনে অজ্ঞাতসাৰে। এইদৰে এদিন-দুদিনকৈ কেবাদিনো গ’ল; কালৰ চকৰী ঘূৰিল। নৱমী অন্তঃসত্ত্বা হ’ল। সমাজে নাক কোচালে। বেচাৰীক সমাজ-চ্যুত কৰি থলে। কিন্তু অন্ধ প্ৰেমৰ মোল বুজাবকৈ কোনো উপায় নেদেখি ছয়ো ডেকা-গাভৰুৱে আত্মহত্যা কৰি স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলাব লগীয়া হ’ল; লগতে আৰু এগৰাকী তিবোতাই (“বৰ বাপাৰ ঘইনিয়েকে”) আত্মহত্যা কৰিলে। কিয়নো, তেওঁ বাম-নৱমীৰ “লটঘট” কথাখিনিৰ সম্বন্ধ পায়।

আলোচনা—নাটকখনিৰ ৰচনাকাল ১৮৫৭ চন; ৰচনাৰ পিছত ‘অকনোদ’ কাকতত সময়ে সময়ে প্ৰকাশ হৈছিল; নাটকখনিৰ ৰচনা আৰু প্ৰকাশ সম্বন্ধে নাট্যকাৰে পাতনিভ কৈছে—“ইংৰাজী ১৮৫৭ চনত ময় যেতিয়া কলিকতাৰ পৰা আপোন মাতৃভূমিলৈ আহোঁ, বাটত এই বাম-নৱমী নাটকখানি ৰচনা কৰিছিলো। পাছত সময়ে সময়ে অকণোদয় সম্পাদপত্ৰত ই মুদ্ৰিত হৈছিল।” কিন্তু কোন সংখ্যাত প্ৰকাশ শেষ হ’ল তাৰ উল্লেখ নাই। কোনো কৰ্তৃদ্বন্দ্বীল প্ৰমাণো পোৱা নাযায়। গতিকে কোন বছৰত প্ৰকাশ হৈছিল সঠিক কব নোৱাৰি। বৰুৱাৰ প্ৰথম ভাৰ্য্যা ব্ৰজমূলদ্বীৰ একান্ত আগ্ৰহ আছিল যে নাটখন কিতাপ আকাৰত মুকীয়াকৈ

‘বাম-নৱমী নাটক’ বতীৰমোহন ভট্টাচাৰ্য সম্পাদিত ১ম সংস্কৰণ ১৯৬৫ খৃ:

প্ৰকাশ হ'ব লাগে। ১৮৬৭ খৃষ্টাব্দত বকুৰা নগাওঁৰ পৰা ধুবুৰীলৈ চৰ্কাৰী কামত আহিব লগীয়া হয়। তেতিয়াহে নাটখন ছপা-শালালৈ প্ৰকাশৰ বাবে পঠিওৱা হয়; আৰু ছপা হৈ ওলায় ১৮৭০ খৃষ্টাব্দত। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ কিতাপ ছপা হ'বলৈ নোপাওঁতেই ব্ৰজমুন্দৰীৰ মৃত্যু ঘটে আৰু ছপা কিতাপৰ ৰূপ চাবলৈ তেওঁ যি আশা কৰিছিল, মনৰ সেই আশা মনতে মাৰ গ'ল। 'অৰুণোদই'ত প্ৰকাশিত 'ৰাম-নবমী' আৰু কিতাপ আকাৰত প্ৰকাশিত 'ৰাম-নবমী'ৰ "অলপ লবচৰ হৈছে" বুলি নাট্যকাৰে পাতনিড উল্লেখ কৰি গৈছে। গতিকে 'অৰুণোদই'ৰ 'ৰাম-নবমী' নাটক আৰু কিতাপ ৰূপে ছপা হোৱা 'ৰামনবমী নাটক' একেবাবে অভিন্ন বুলি ধৰি ললে ভুল হ'ব পাৰে। কিতাপ আকাৰত ১৮৭০ খৃষ্টাব্দত ছপা হোৱা নাটকখনহে আমাৰ আলোচনাৰ মূল; 'অৰুণোদই'ৰ 'ৰাম-নবমী' অপ্ৰত্যক্ষ।

ই এখনি পাঁচ-অঙ্কীয়া বিয়োগান্ত কৰণ বসব নাটক। প্ৰত্যেক অঙ্ক দৃশ্য-সংযুক্ত। নায়ক ৰামচন্দ্ৰ, নায়িকা নৱমী। নৱমীৰ সখী, সহচৰী, ধাত্ৰী আছে; তাই লিখা-পঢ়া জানে। তাই ধনীৰ ঘৰৰ ছোৱালী। ঘৰখন গোলাম বন্দী-বেটীৰে ভৰা। নাটকখনৰ শেষ দৃশ্যত মহাজনে সপোনত দেখা স্বাদ-বয়সীয়া বঙালী বায়ুজনেই ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিজ্ঞাসাগৰ যেন লাগে। কিয়নো, এই দৃশ্যৰ আগতে বিজ্ঞাসাগৰৰ নাম পৰ্য্যন্ত ওলাই গৈছে। নৱমীৰ দেহত গৰ্ভধাৰণৰ প্ৰাথমিক লক্ষণ দেখি মাক-বাপেকে কোৱাকুই কৰিছিল যে ছোৱালীজনীৰ কিবা এটা দিহা কৰিব লাগে। তেতিয়া মাকৰ মুখত (স্বগতঃ উক্তি) বিধৱা-বিবাহ-সমৰ্থনসূচক কথা এযাব শুনা যায়—“কলিকতাত হুন্স কোনোবা ঈশ্বৰ বিজ্ঞাসাগৰে কিবা এবিধ মন্ত উলিয়াইছে, আৰু তাক দেখি হুন্স আমাৰ ইয়াতে কোনো কোনো মানুহে সেই মন্ত চলাবলৈ যতন কৰিছে। তাকে কৰা হ'লেনো এনে কলেই হ'ব। হাঁয়! হাঁয়!” (৫ম অঃ ১ম দঃ) যি জন “মহাজন”ৰ আদেশত নৱমীৰ ঘৰখনো সমাজচ্যুত কৰা হ'ল, তেওঁ এদিন নিশা এটা সপোন দেখিলে। সপোনটো এইঃ—এজন বগা সাজ পিন্ধা বুঢ়া বায়ুণে কয় “গোসাঁই, মোৰ গাত এইবিলাক খোঁচ দেখা নাইনে? তেওঁ আকৌ তুমি নকই এটা খোঁচ মাৰিলা।……নবমী তোমালোকে তৰাৰ দৰে অসতী নহয়। তাই পতিব্ৰতা……।” (৫ম অঃ ৫ম দঃ) সাব পাই টিঠি মহাজন অভিহিত; সপোন-বহুস্ত ভেদ কৰিবৰ বাবে প্ৰান্তসতে শিশুবৰ্গক মাতি এখন সজা পাতিলে আৰু বিষয়টো আলোচনা কৰিলে। ইয়াৰ পাছত নৱমী আৰু তেওঁৰ পৰিয়ালৰ ওপৰত সমাজচ্যুত কৰা দণ্ডদেশৰ বাবে তেওঁ অনুতাপ কৰিলে। ইয়াৰ পৰা দেখা যায় এই নাটকখন সম্পূৰ্ণ প্ৰচাৰ-ধৰ্মী।

আধুনিক অসমীয়া নাট্যসাহিত্যত এইখনেই পোন প্ৰথম নিষ্ঠাজ প্ৰেম-কাহিনী-

মূলক পূৰ্ণাঙ্গ নাটক। পূৰ্ণাঙ্গ নাটকৰ পঞ্চসন্ধিৰ আভাসো ইয়াত ভালেখিনি আছে। অকালতে বৈধব্য ব্ৰত পালন কৰিব লগীয়া হোৱা পোবা-কপলীয়া গাভৰু নৱমীৰ হা-হুতাশত নাট্য-কাহিনীৰ ‘আৰম্ভ’ হৈছে। এই কাহিনীৰ ওপৰত ডেকা বামচন্দ্ৰৰ সৈতে মিলনৰ সাকো বান্ধি নাট্যকাৰে ‘প্ৰযত্ন’ ‘প্ৰাপ্ত্যাশ’ আৰু ‘নিয়তাপ্তি’ৰ সেন্দূৰী আলি নিৰ্মাণ কৰিছে। কিন্তু কোটিকলীয়া সমাজৰ বিধি-ব্যৱস্থাই তাত ছল পুতিলে। শেষত নিকপায়ত পৰি বেচাৰা ডেকা-গাভৰু হালে আত্মহত্যাৰে আত্মগুচি কৰিবলৈ বাধ্য হ’ল; এই বিষয় ‘ফলাগম’ত নাট্য-বস্তুৰ সামৰণি পৰিল।

মঙ্গলু-সোণাফুলী আত্মযজ্ঞিক প্ৰেম চিত্ৰৰ সবল ৰূপ। সয়ন্ত্ৰী বেজিনীক মিলন-দূতী ৰূপে অঙ্কন কৰি নাট্যকাৰে শিৱকান্তৰ গোলাম মঙ্গলুক নৱমীৰ সহচৰী সোণাফুলীৰ প্ৰেমপ্ৰাৰ্থী ৰূপে থিয় কৰাইছে। অৱশ্যে ডাং-কাটী সোণাফুলীয়ে তাইৰ মেখেলা-কানিৰ পানীৰে মঙ্গলুৰ মাক-বাপেকৰ তৰ্পণ কৰাবলৈ ফেৰ পাতিলে আৰু বপুৰা মঙ্গলুৱে সেমেনা-সেমেনিকৈ আঁতৰি যাবলৈ বাধ্য হ’ল।

কাহিনী-স্থাপনত সংস্কৃত নাটকৰ বিপুল প্ৰভাৱ এই নাটকৰ অগ্ৰতম লক্ষণীয় বিষয়। আঙ্গিকত সংস্কৃতৰ প্ৰভাৱ প্ৰথম নাটক-ত্ৰয়ীৰ বাকী দুখনতো আছে। কিন্তু কাহিনী-ভাগত সংস্কৃত প্ৰভাৱ ইয়াত সুস্পষ্ট, বিশেষকৈ কালিদাসৰ ‘অভিজ্ঞান শকুন্তলম্’ নাটকৰ। ইয়াৰ দুই-এটি সাদৃশ্য তলত উদ্ধৃত কৰা হ’ল—দৃশ্যস্ত-শকুন্তলাৰ মাজত পূৰ্ববাগৰ সূচনা হয় শকুন্তলাৰ বাসস্থান ৰূপে মুনিৰ আশ্ৰমত; ইয়াতো বাম-নৱমীৰ পূৰ্ববাগ সূচনাৰ স্থলী নৱমীৰ বাসস্থান পিতাক শিৱকান্তৰ ফুলনিত। ৰূপমুনিৰ আশ্ৰম নৈৰ পাৰত, ফল-ফুল গছলতাৰে মুনি-মনোৰম। শিৱকান্তৰ ফুলনি বাৰীৰ বৰ্ণনাও প্ৰায় তেনে। কাহিনীৰ ঘটনা-স্থলী “গুৱাহাটীতে ঘটিছে” এনে অনুমান কৰিব লাগে বুলি নাট্যকাৰে ভূমিকাত উল্লেখ কৰিছে। কিন্তু এই ফুলনিখন সৰোৱৰ এটাৰ দাতিত বুলি কোৱা হৈছে। নৱমীক এই সৰোৱৰলৈ স্নান কৰিবলৈ অহা দেখি তেওঁক অপেশ্বৰৰ লগত তুলনা কৰা হৈছে। কিন্তু গুৱাহাটীত সৰোৱৰ নাই; নৱমীক অপেশ্বৰৰ লগত তুলনা কৰাও অলৌকিক আৰু বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত অসম্ভৱ। গতিকে ই সংস্কৃত প্ৰভাৱ অবিহনে অইন একো নহয়।

দৃশ্যস্তৰ সৈতে শকুন্তলাৰ প্ৰেমপাশ-বন্ধনত অনশূয়া আৰু প্ৰিয়হৃদা নামৰ সখীয়েক দুগৰাকীয়ে আগ ভাগ লৈছিল; এই নাটকতো জয়ন্তী আৰু উৰ্বশী নামৰ সখীয়েক দুগৰাকীৰ সাহায্যত নৱমীয়ে বামচন্দ্ৰক প্ৰেম-আলিঙ্গন দিবলৈ সন্মোগ পায়। কালিদাসৰ নাটকত নায়ক-নায়িকাৰ প্ৰেম-‘বীজ’ৰ পৰিচয় পোৱা যায় যেতিয়া ভোমোৰা এটাই নবমালিকা এৰি শকুন্তলাৰ মুখায়ত পান কৰিবলৈ উৰি ফুৰে; শকুন্তলাই আমনি পায় আৰু তাকে দেখি ভোমোৰাৰ ওপৰত দৃশ্যস্তৰ ঈৰ্ষা-

ভাৱ জাগি উঠে। অসমীয়া নাটকতো নৱমীৰ মুখৰ ওচৰলৈ ভোমোৰা এটা তৌ-
ভৌ কৈ উৰি যায় আৰু সেয়ে তেওঁক হেনো “সৰ্বনাশ” কৰে (২য় অঙ্ক ২য় দৰ্শন)।
পূৰ্ববাগ নিঃসৰণৰ পাছত দৃশ্যমুখৰ দৰ্শন-সুখ লাভৰ বাবে শকুন্তলা ৰাকুল হৈ
পৰিল আৰু তেওঁৰ ভৱিত কুশাক্ষৰে বিদ্ধা যেন ভাও দেখুৱাই (“দৰ্ভাক্ষৰেণ চৰণঃ
ক্ষতঃ”) প্ৰিয়জনৰ দৰ্শন-লাভৰ বাবে থমকি ব’ল (২য় অঙ্ক)। ‘বাম-নবমী’ ভো
নায়ক-নায়িকাৰ চাৰি চকুৰ মিলন হোৱাৰ পিছতেই নৱমী বামচন্দ্ৰৰ দৰ্শন পাবৰ
বাৰে বাস্তৱ হৈ পৰে। তেওঁ কয়—“ময় কেনেকৈই এওঁক নেদেখি থাকিম ?.....ময়
যাব নোৱাৰোঁ, মোৰ ভৱিত কাঁইটে ফুটিছে। (এই বুলি চাপৰি ভৰি চাবৰ নাম কৰি
বামৰ ফালে দৃষ্টি কৰি) বাই, মোৰে শপত আহ। কাঁইটটো উলিয়াহি” (২য় অঙ্ক
৩য় দৰ্শন)। দৃশ্যমুখই শকুন্তলাক আঙঠি এটাৰে প্ৰথম শ্ৰীতি-সম্ভাষণ জনোৱাৰ দৰে
বামচন্দ্ৰয়ো নৱমীক আঙঠি এটাৰে প্ৰথম চেনেহ-আহ্বান জনায়।

‘বিবাহ বহন্ত’ নামৰ এখন নাটকৰ ৫টা দৃশ্য ১৮৮৬ খৃষ্টাব্দৰ ‘আসাম বহু’ৰ
উৱলি যোৱা পাতৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰি যতীন্দ্ৰমোহন ভট্টাচাৰ্য্যাই তেওঁৰ সম্পাদিত
‘বামনবমী নাটক’ত পৰিশিষ্ট-ৰূপে ছপাই ৰাইজৰ পুনৰ দৃষ্টিগোচৰ কৰিছে। বিষয়-
বস্তুৰ সূচনা মাত্ৰ কৰিয়েই এৰি থোৱা বাবে নাটকনিৰ গুণাগুণ সম্পৰ্কে একো ক’ব
নোৱাৰি। কিন্তু এই ডুটা দৃশ্যৰপৰাই সেই সময়ৰ অসমীয়া গাঠলীয়া বিবাহ বিষয়ৰ
এটি আমোদজনক চিত্ৰ আমাৰ চকুত পৰে। সুনন্দ গাওঁবুঢ়াৰ ছোৱালী সুনীৰ “ভোলনী
হ’বৰ ছবছৰমান আগৰে পৰা বাস টেকেলাই পুতেকলৈ খোজে, বয়-বস্তুও অনেক
দিছে।” অগাধ কেবা ঠাইৰ পৰাও ছোৱালীৰ ঘৰলৈ ভাব-ভেটা আহিছে। খেপীয়েকে
কয়, উঠন ছোৱালী ঘৰত সবহদিন ৰাখিব নেপায়; “সকলোকে টুটুৱাই বস্ত্ৰ খোৱা
ভাল নহয়।” কিন্তু বাপেকৰ চিন্তা, পইচা এটা হাতত নাই, ছোৱালী উলিয়াই দি
কেনেকৈ। এইদৰে আৰম্ভণিতে নাট্যকাৰে নাটকীয় কৌতূহলৰ সৃষ্টি কৰিছে; শেষত
কি হ’ল জানিবৰ স্বাভাৱিকতে ইচ্ছা হয়।*

কল্পবাম বৰদলৈ (খৃঃ ১৮৩৬-১৮৯৯) ; বঙাল-বঙালনী (১৮৭১ খৃঃ)

এইখন আধুনিক যুগৰ তৃতীয় নাটক।

নাট্য কাহিনী—নাওশলীয়া বৰুৱা বংশৰ এজনী গাভৰু ছোৱালী; নাম ডাইব
তাড়লী। সূতাৰ সম্প্ৰদায়ৰ অসমীয়া ল’ৰা এটাৰ সৈতে ডাইব বিয়া হয়। সবহদিন
হবলৈ নো পাওঁতেই তাড়লীয়ে সেই ডেকাটোক এৰি ফুকন বংশৰ ডেকা এটাৰ সঙ্গ

* এই অসম্পূৰ্ণ নাট্য-গ্ৰন্থৰ পূৰ্ণপাঠ উদ্ধাৰ হ’বনে কেতিয়াবা, নে নাই, বচসা অসম্পূৰ্ণ
হৈয়ে বৈছিল ?

ল'লেগৈ। তাতো ভাইৰ কামনা মুগুবিল আৰু এটা মাৰোৱাবী ডেকাৰ লগ ল'লেগৈ। কেইদিনমান থাকিয়েই তাকো বৰ্জন কৰি এটা বঙালী ডেকাৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিলে। তাৰ নাম বামমোহন পোদ্দাৰ। 'চিভিল্ মেৰেজ'ৰ নিয়ম অনুসৰি ছয়োৰে বৈৱাহিক সম্বন্ধ ঘটিল। স্বামী-স্ত্ৰীৰূপে ছয়োৰে সংসাৰ চলিল। কেইবছৰমান চলিছে মাথোন এনেতে দাম্পত্য কলহৰ আৰম্ভ হ'ল। সেয়ে ভীষণ আকাৰ ধাৰণ কৰাত পোদ্দাৰ বাবুয়ে বেচাৰীক য'ৰে মানুহ ত'তে এৰি থৈ ঘৰলৈ উলতিল। লগতে তাভুলীৰ টকা-পইচা আৰু লাম-লাকতি যি পালে সোপাকে লৈ গ'ল। কেইদিনমানৰ পাছত পোদ্দাৰ আহি আকৌ তাভুলীৰ সঙ্গমুখ বিচাৰিলে। কিন্তু বেচাৰাক তাই প্ৰত্যাখ্যান কৰিলে আৰু ইতিমধ্যে আকৌ অইন এটাৰ সৈতে সংসাৰ পাতি চলি আছে। বামমোহন বসন্ত বোগত মৃত্যুমুখত পৰিল। তেতিয়া কেৱে শটোৰ সংকাৰ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি নাহে; শেষত কোনোমতে নি মৰা শটো জানিব লাগিল নৈত পেলাই দি লেঠাটো মৰা হ'ল।

আলোচনা :—“অজ্ঞাত-কুলশীলস্ব ৱাসো দেয়ো ন কশ্চিৎ”—অজ্ঞাতকুলশীল জনক আশ্ৰয় দিব নেপায়, শাস্ত্ৰৰ এই নীতিবচন সাৰোগত কৰিয়েই উপদেশটো বিৱাহ-ক্ষেত্ৰত আৰোপ কৰি বৰদলৈদেৱে ‘বঙাল-বঙালনী’ বচনা কৰিছে। কাহিনীৰ ঘটনা-স্থলী নগাওঁ। সুদূৰ অতীতৰ পৰা এতিয়ালৈকে নগাওঁ জিলাত বঙালীৰ ঘন বসতি। নাট্যকাৰো নগাওঁৰ অধিবাসী। এনেস্থলত স্থানীয় আৰু প্ৰত্যক্ষ দৈনন্দিন সামাজিক চালচলনবোৰে লিখকৰ মনত এনে এটা নাট্যোপযোগী বস্তু-বীজ সৃষ্টি কৰাটো একেবাৰে স্বাভাৱিক। অসমীয়া হিন্দু সমাজত বৈৱাহিক সম্বন্ধ ল'ৰা-ধেমালি নহয়। সমাজৰ কৰ্ণধাৰ সকল এই বিষয়ত সততে সজাগ আৰু কাৰ্য্য-তৎপৰ। জাতি-বৰ্ণ-বিচাৰ, শুভদিন-শুভলগ্ন-বিচাৰ বিৱাহ-ক্ষেত্ৰত অপৰিহাৰ্য্য। লিখকৰ ওপৰত সমাজৰ যি প্ৰভাৱ পৰিছে আৰু চৌপাশে যেনে পৰিস্থিতিয়ে তেওঁৰ মনোবৃত্তিত সাঁচ বহুৱাইছে তাৰেই প্ৰতিচ্ছবি নাটখনত পৰিস্ফুট। নাটখনিৰ পাতনি (‘দোষ খণ্ডন’)ত তেওঁ নিজে বচনাৰ উদ্দেশ্যটো খোৰতে এইদৰে কৈছে—“দেশৰ কোনো কোনো আনাচাৰ নিবৃত্তি হ'বৰ উদ্দেশ্যেৰে এই পুস্তকখানি বচনা কৰা হল।”

‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ আৰু ‘বাম-নবমী’ অপেক্ষা এই নাটখন দীঘল, আঠটা অঙ্কত বিভক্ত; প্ৰতি অঙ্কত কেবাটাকৈও ‘পৰিচ্ছেদ’ (দৃশ্য) দিয়া হৈছে (সাতটা পৰ্য্যন্ত ‘পৰিচ্ছেদ’ দেখা যায়)। আঙ্গিকত পশ্চিমীয়া নাটকৰ আৰ্হিৰ সৈতে সমিল যদিও, ঠায়ে ঠায়ে প্ৰাচ্য বীতিয়েও ভুমুকি নেমাৰি থকা নাই; কোনো কোনো ঠাইত সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা আৰু সূত্ৰধাৰী গীতৰ সংযোগ আছে।

ভাষা-বৈচিত্ৰ্য এই নাটকৰ অঙ্গতম বৈশিষ্ট্য। ইয়াত অসমীয়া চৰিত্ৰই কথিত অসমীয়া, বঙালীয়ে বঙালী, মাৰোৱাবীয়ে বাৰে-বঙলুৱা ভাষাৰ বচন মাতি ভাষাৰ

‘খিচিৰি’ তৈয়াৰ কৰিছে। এঠাইত সূত্ৰধাৰৰ মুখতো বঙালী গীত এটাহে ওলাল। নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিয়েই বোধহয় এই ভাষা-বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰধান কাৰণ। অকীয়া নাট-বোৰত ব্ৰজাবলী-মিশ্ৰিত অসমীয়া ভাষা প্ৰয়োগে নাটকীয় ভাষাৰ এটা অপূৰ্ণ নিদৰ্শন স্থাপন কৰি থৈ গৈছে। পৰৱৰ্তী নাট্যকাৰ সকলেও হয়তো এই আদৰ্শৰ অনুগামী হৈ ইচ্ছাপূৰ্বক ভাষাস্তৰ প্ৰয়োগ কৰিব পাৰে। নাটকত নাটকীয় পৰিস্থিতি উদ্ভাৱন কৰিবলৈও ভাষা-বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰয়োজন নোহোৱা নহয়।

৫ম পট

পৌৰাণিক নাটকৰ আদৰ্শণি অৰ্ঘ্য

সুদূৰ অতীতৰ পৰাই অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰ পৌৰাণিক নাটকেৰে নন্দনবদন। ১৯৪০ চন পৰ্য্যন্ত এই বিধ নাটকৰ সংখ্যাই অধিক। কিন্তু জগত পৰিৱৰ্ত্তনশীল। চাওঁতে চাওঁতেই সাগৰ নগৰ হ'ল, নগৰ সাগৰত পৰিণত হ'ল। দশোদিশে বং সলালে। নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰতো এই পৰিৱৰ্ত্তন নঘটি নেথাকিল। সামাজিক, ঐতিহাসিক আদি বিবিধ নাট ৰচনা হব ধৰিলে। কিন্তু নাট্যকাৰ সকলে কম-বেছি পৰিমাণে হলেও, পৌৰাণিক ভাব ধাৰাৰ প্ৰতি আস্থা-নিষ্ঠা আৰোপ কৰিবলৈ পাহৰা নাই। কিয়নো, যেই কোনো অৱস্থাতে নেথাকক, মানুহে কেতিয়াও পুৰুষ-পুৰুষানুক্ৰমে চলি অহা আপোন কলা-সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱৰ হাত সাৰিব নোৱাৰে। দ্বিতীয় কথা, পুৰাণ, ৰামায়ণ, মহাভাৰত আদি পুথিবোৰ বিবিধ ৰসৰ আধাৰ, বিশেষকৈ বীৰৰস, কৰুণ ৰসৰ আধিক্যই এই পুথিবোৰক সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজৰ মাজত বৰ জনপ্ৰিয় কৰি তুলিছে। এনে ৰসৰ আশ্বাদ গ্ৰহণ কৰি ক্ষন্তেকলৈ হলেও ভৱ-ৰোগৰ পৰা মুক্ত হবলৈ মানুহ মাত্ৰেই ইচ্ছা, কৰি মাত্ৰেই বাঞ্ছা, কলা-কুশল নাট্যকাৰ মাত্ৰেই অন্তৰৰ আকুল আশ্ৰয়। সেয়েহে পুৰাণ, ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰত ভালেমান নাটকৰ মূল ভেটি হৈ পৰিল আৰু সেইবোৰেই পৌৰাণিক নাট বা নাটক আখ্যা লাভ কৰিলে। মূল অনুসৰি তলত কেইখনমান নাটকৰ নাম উল্লেখ কৰা হ'ল—

(১) ৰামায়ণ—সীতা হৰণ নাটক, সীতা স্বয়ম্বৰ নাটক, হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক, বৈদেহী-বিচ্ছেদ, মেঘনাদবধ, লৱ-কুশ, শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ আদি।

(২) মহাভাৰত—সাম্বিত্ৰী-সত্যৱান, বৃষকেতু, হৰ্যোধানৰ উকভঙ্গ, শূভদ্ৰা-হৰণ, পাৰ্থ-পৰাজয়, দেৱযানী, অভিমত্যা-বধ, বক্ৰবাহন, শ্ৰীৰংস-চিন্তা, তিলোত্তমা-সম্ভৱ আদি।

(৩) পুৰাণ—হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক, গুৰু-দক্ষিণা, দক্ষযজ্ঞ, তক্ত, বেউলা, শ্ৰমন্ত-হৰণ আদি।

অসীয়া নাটবোৰৰ কাহিনী প্ৰায়েই পুৰাণৰ পৰা উদ্ধৃত, বিশেষকৈ ভাগৱত-পুৰাণৰ।

সীতাহৰণ নাটক—বমাকান্ত চৌধুৰী (খৃঃ ১৮৪৬—১৮৮২)

কামৰূপ জিলাৰ নলবাৰী অঞ্চলত নিজ বতাহগিলা নামেৰে এখনি গাওঁত বমাকান্তৰ জন্ম হয়। এওঁৰ ককাদেউতাক আছিল এজন পঞ্জাবী চুবাদাৰ, নাম কান্ধুটিং। ১৭২২ চনত এটা বুটিছ ফৌজ অসমলৈ আহে; ইয়াৰ লগতে আহিছিল কান্ধুটিং। ফৌজ আছিল আৰু নিজ কৰ্তব্য সমাধা কৰি গুচি গ'ল, কিন্তু এই পঞ্জাবী ডেকাজন নগ'ল; সজ-কুলীয়া অসমীয়া ছোৱালী এজনী বিয়া কৰাই তেওঁ নলবাৰী অঞ্চলতে বসতি কৰিবলৈ ললে। কান্ধুটিং উচ্চ বংশৰ হিন্দু। অসমীয়া ছোৱালীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰি তেওঁৱেই সময়ত কামৰূপৰ এটি বিখ্যাত চৌধুৰী (চৌধাৰী) পৰিয়ালৰ প্ৰতিষ্ঠাতা ৰূপে জনাজাত হৈ পৰিল। তেওঁৰ পুতেক ছদ্মন—কমলচন্দ্ৰ আৰু লক্ষ্মীকান্ত। বুটিছ চৰ্কাৰৰ অধীনত ৰাজনা আদায় কৰা বিষয়-বাৰ লাভ কৰি এওঁলোকে চৌধুৰী উপাধি পায়। কমলচন্দ্ৰৰ পুতেক হুলাল চন্দ্ৰ। কমলচন্দ্ৰৰ অকাল মৃত্যু ঘটিল। তেতিয়া নাৰালক হুলাল চন্দ্ৰৰ হৈ লক্ষ্মীকান্তই মোজা চলাবলৈ ললে। এই কাৰ্য্যত সুখ্যাতি লাভ কৰি তেওঁ চৰ্কাৰৰ ঘৰৰ পৰা অনাৰেৰি মেজিষ্ট্ৰেট পদো লাভ কৰিলে। এই লক্ষ্মীকান্তৰেই পুতেক বমাকান্ত; জন্ম-বৰ্ষ ১৮৭৬ খৃষ্টাব্দ। বমাকান্তই সকল কালত চিকাৰ কৰি বৰ ভাল পাইছিল, কিন্তু দেউতাকৰ উপদেশ মতে এবাৰ তেওঁ এই নিষ্ঠুৰ কাম নকৰো বুলি প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে আৰু তেতিয়াৰ পৰা তেওঁৰ মনোভাবৰ আমূল পৰিৱৰ্তন ঘটিল। চিকাৰী বমাকান্ত কৰি বমাকান্তলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। যি মূলা বাঢ়ে তাৰ দুপাততে চিন। বমাকান্তৰ জাৱনীত ই এক অৱগীয় পদক্ষেপ।

গুৱাহাটীৰ পৰা এণ্ট্ৰেঞ্চ পৰীক্ষা পাছ কৰি তেওঁ এফ-এ মহলাতো উত্তীৰ্ণ হয়। যথাসময়ত উত্তৰ গুৱাহাটীৰ মজিন্দাৰ বকরা বংশৰ দয়্যাম বকরাৰ জীয়েক নন্দীপ্ৰিয়াৰ সৈতে তেওঁৰ বিবাহ হয়। গুৱাহাটীৰ জিলা অফিচত কিছুদিন আমোলাৰ কাম কৰি তেওঁ অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত চাকৰি কৰিছিল। ইয়াৰ ভিতৰতে ছেগ মুজি তেওঁ সাহিত্য চৰ্চা কৰে আৰু মানৱীয় অজুহুতিৰ পৰিচয় দিয়ে। হুৰ্গাৰাৰশতঃ কৰ্মজীৱনৰ মাজ বাটতে বিধিয়ে বিধি-পথালি দি তেওঁক চিৰদিনৰ বাবে স'সাৰৰ পৰা অকালতে আঁতৰাই লৈ গুচি গ'ল—১৮৮২ চনৰ মাঘ মাহৰ কৃষ্ণ পঞ্চমী তিথিৰ দিন। তেওঁৰ অকাল মৃত্যুৰ লগে লগে তেওঁৰ বৰ পুতেক জনৰো অকাল মৃত্যু ঘটিল। বমাকান্তৰ জীয়েক এগৰাকীৰ নাম নিকপমা। এই নিকপমাবেই শ্বশুৰাগ্য পুত্ৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, অসমৰ যশস্বী কৰি-নাট্যকাৰ। বমাকান্তৰ বচনা 'অভিমত-বধ কাব্য' আৰু 'সীতাহৰণ নাটক' আদি।

০ ট্ৰ.—'অভিমত-বধ প্ৰণেতা বমাকান্ত আৰু তেওঁৰ পৰিয়ালৰ ব্যতিক্ৰিয়'—লিখক অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, বাৰবেছ' ১৮৮৭শক ১৮শ বছৰ, ৩য় সংখ্যা।

অসমীয়া ‘গীতি-ৰামায়ণ’ৰ নাট্যাঙ্কপ পদ-নিবন্ধৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বৈষ্ণৱ যুগ আৰু আধুনিক যুগৰ নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত সীতা-কাহিনীয়ে নানাকপে নানাভাবে অসমীয়া সমাজত দেখা দি আহিছে। আধুনিক যুগত ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ ‘সীতাহৰণ নাটক’ খন এই বিষয়ৰ প্ৰথম নাটক বুলি অনুমান হয়। নাটকখন বৰ্তমান ছপ্ৰাপ্য হোৱা বাবে এই বিষয়ে একো স্থিৰ সিদ্ধান্তত উপনীত হ’ব নোৱাৰি। মাথোন তলত উদ্ধৃত মন্তব্য সমূহৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি এই অনুমান সমৰ্থন কৰিব পৰা যায়,—

‘অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী’ (বৰ্তমান যুগ আধ্যাত) ডিব্ৰুগড়ৰ নেওগে এই নাট খনিকে প্ৰথম অসমীয়া “গহীন নাট” বুলিছে।

অতুল হাজৰিকাৰ ‘নন্দ-হুলাল’ নাটকৰ পাতনিত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই লিখিছে যে তেওঁ ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ এই নামৰ নাটক এখন পঢ়িছিল।

ৰমাকান্তৰ জীৱনীকাল ১৮৪৬—১৮৮৯ খৃষ্টাব্দ। গতিকে নাটকখনৰ ৰচনা কাল অন্ততঃ ১৮৭০ খৃষ্টাব্দৰ আগৰ নহয়; প্ৰকাশৰ সময় অনিশ্চিত। নেওগে ইয়াক প্ৰথম গহীন নাট বোলা মন্তব্যৰ সমৰ্থন কৰিবলৈ টান। কিয়নো, ইয়াৰ আগতে ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’, ‘ৰাম-নবমী’ আৰু ‘বঙাল-বঙালনী’ নাট প্ৰকাশ হৈ গৈছে আৰু এই তিনিওখনেই গহীন নাট। এই সময়ত ৰমাকান্ত কম বয়সীয়া ল’ৰা। নেওগে ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ক ব্যঙ্গ নাট বুলি তেওঁৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত যিৰাৰ মন্তব্য কৰিছে সিও সম্পূৰ্ণ সমৰ্থন-যোগ্য নহয়। দেখাত লঘু হলেও ই প্ৰকৃততে এখন গহীন নাটেইহে, ব্যঙ্গ নহয়।*

আধুনিক যুগৰ এইখন প্ৰথম পৌৰাণিক নাট বুলি কলেও সন্দেহৰ স্থল ওলায়। কিয়নো, ১৮৮১ খৃষ্টাব্দত হৰিবিলাস আগৰৱালাই কলিকতাত কেবাখনো কিতাপ ছপাইছিল। তাৰ ভিতৰত এখন হৈছে ‘সীতা সয়ম্বৰ নাটক’।†

হুগু খাউণ্ড নামেৰে এজনৰ নামতো ‘সীতাহৰণ নাটক’ এখনি পোৱা যায়। প্ৰকাশ ১৯১৩ খৃঃ, ৰচনা-কাল অজ্ঞাত।

‘অভিমন্যু বধ নাটক’—ভাৰত চন্দ্ৰ দাস

(খৃঃ ১৮৬৫-১৯৩০ ?)

পাশ্চাত্য নাটকৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা ই এখনি আধুনিক যুগৰ পঞ্চাঙ্ক নাটক। ৰচনাৰ সময় আৰু প্ৰকাশ কাল সম্বন্ধে নাটকখনৰ পৰা একো জানিবৰ উপায়

* ভ্ৰ: ‘আমাৰ সামাজিক নাটৰ কৰ্ণধাৰ কেইজন’—লিখক হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য, ‘অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা’ ১৮৭৬ খক, ১ম সংখ্যা।

† ‘অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতিৰ অতিভাষণ’ (১৮৫৭ খক)—আনন্দচন্দ্ৰ আগৰৱালা

নাই। অৱশ্যে ‘অভিমহু্য বধ’ নামৰ নাটক এখনৰ অভিনয়ৰ কথা পোৱা যায়। ডিব্ৰুগড়ত ১৮৮৫ খৃষ্টাব্দত ‘অভিমহু্য বধ’ নামেৰে নাটক এখনৰ থিয়েটাৰ হয় (‘অভিনয়-প্ৰসঙ্গ’ দ্ৰষ্টব্য)। এই থিয়েটাৰ এটা ষ্টেজত পতা হৈছিল। ইয়াৰ পৰা সহজে বুজা যায় যে ই অন্ধীয়া নাট নহয়। কাৰণ, অন্ধীয়া নাটৰ অভিনয়ক থিয়েটাৰ নোবোলে আৰু ইয়াৰ অভিনয়-স্থলীক ষ্টেজ বোলাও নহয়। গতিকে এইখন ভাৰতচন্দ্ৰৰ এই নামৰ নাটকখন বুলিলেই অনুমান কৰিব পাৰি। পূৰ্ণকান্ত দেৱ শৰ্মাৰ ‘হৰধনু-ভঙ্গ নাটক’ তো এই কথাষাৰৰ উল্লেখ এইদৰে আছে “অসমীয়া ভাষাত কোনো নাটক নাই; গতিকে জনৈক জ্ঞানীৰ দ্বাৰাই হাতেৰে পুথি লিখা হৈ অভিনয় কৰা হয়।” এইজনেই যে ভাৰত চন্দ্ৰ দাস এই কথা পিছত জনা গ’ল আৰু ইয়াৰ বচনা যে ১৮৮৫ খৃষ্টাব্দত হৈছিল সিও স্পষ্ট হৈ উঠিল। ‘স্মৃতিস্মৃতি’ নাটকৰ লিখক ভাৰতচন্দ্ৰই যে এইখন নাটকৰো লিখক ইও স্পষ্টভাবে ‘স্মৃতিস্মৃতি’ নাটখনতে লিখা আছে।

‘অভিমহু্য বধ’ নাটকৰ আধাৰ-গ্ৰন্থ মহাভাৰতৰ ‘দ্ৰোণ পৰ্ব’; ভাষা সবল সহজ অসমীয়া। প্ৰথম দৃশ্য—পুষ্পোদ্যানত অপ্সৰীসকলৰ নৃত্যগীত। দ্বিতীয় অঙ্কত উত্তৰাৰ সৈতে অভিমহু্যৰ ককণ বিদায়-দৃশ্য। ইয়াৰ পিছৰ দৃশ্যত উত্তৰাৰ সপোন-বৃণ্ডান্ত এটি দিয়া আছে—সপোনত তেওঁ অভিমহু্যক কোনোবা দূৰ দেশলৈ বধত তুলি লৈ যোৱা দেখে। ইয়াৰ যোগেদি নাট্যকাৰে অভিমহু্যৰ ভাবী মৃত্যুৰ সূচনা কৰিলে। টকক আৰু স্মৃতিবিধা নামেৰে দুটা গাৰ্হলীয়া চৰিত্ৰৰ যোগেদি গাৰ্হলীয়া চিত্ৰ উপস্থাপন কৰা হৈছে (২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্য, ৩য় অঙ্ক ১ম দৃশ্য)। অভিমহু্যৰ মৃত্যু বাৰ্ত্তাৰ উত্তৰাই মৰ্ম্বাতী বেদনা পাই আত্মঘাতী হ'ল। মাহুতৰ জীৱন পঠমৰ পাতৰ পানীৰ দৰে— “নলিনী-দল-গত-জলমতিতবলং। তদবজ্জীৱনমতিশয়-চপলম্।” এনে নীতি বচন এফাকিৰে নাট্য-কাহিনীৰ সামৰণি পেলাই উত্তৰা-অভিমহু্যৰ পৰজন্মত মধুৰ মিলনৰ দৃশ্য এটি দেখুওৱা হৈছে। নাট্যদেহ-বস্তু ককণ-বসন্তক হলেও ককণ-বসন্ত নহয়। বিবাহ-বন্ধন জন্ম-জন্মান্তৰ সংযুক্ত আৰু পৰিচালিত।

সাহিত্যী-সত্যৱান (১৮৯১)

‘অভিমহু্য বধ নাটক’ৰ পৰৱৰ্ত্তী পৌৰাণিক নাটক ‘সাহিত্যী-সত্যৱান’; লিখক যুটীয়া ভাবে তিনিজন—বায় বাহাদুৰ কনকলাল বৰুৱা, গোপালকৃষ্ণ দে,

• নাটকখন এতিয়া ছদ্মপাণ্ডা। কবি বসুনাথ চৌধাৰীয়ে এই নাটকখনিৰ অভিনয় দেখা পোৱা বুলি কয়।

বৰুণীকান্ত বৰদলৈৰ ‘মোৰ সাহিত্যিক জীৱনৰ অতীত কাহিনী’ নামৰ গ্ৰন্থটোত এই নাটকৰ অভিনয় ১৮৯১ খৃষ্টাব্দত হৈছিল বুলি লিখা আছে (‘খাদী’ ৩২৭ শব্দাৰ)।

বজ্জনীকান্ত বৰদলৈ (সেই সময়ত বৰদলৈ গুৱাহাটীত 'চেন্‌চাচ' অৰ্থাৎ পিয়ল কামত নিযুক্ত)। 'নাট ঘৰৰ অভিজ্ঞতা' নামেৰে প্ৰবন্ধ এটাত বেণুধৰ ৰাজখোৱাই কৈছে—“তেজপুৰত অভিনীত হোৱা প্ৰথম নাটক 'সাৱিত্ৰী-সত্যৱান' গুৱাহাটীত অভিনয় কৰা নাটকখনৰ সৈতে একেখনেই। ইয়াৰ এটা গীত এই—

“এনে অসময়

গ'ধূলি সময়

বনলৈ নেযাবি তই

বাঘ সিংহ কত

আছে শত শত

দেখিলে লাগিব ভয়”।

('বামধেমু'—৫ম বছৰ ৩য় সংখ্যা 'আহাৰ')।

শকুন্তলা (১৮৯২ ?) (লিখক ?)*

'সাৱিত্ৰী-সত্যৱান'ৰ পাছত 'শকুন্তলা' নামেৰে নাটক এখনৰ উল্লেখ পোৱা যায়। 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক'ৰ পাতনি (“অমুষ্ঠান পত্ৰ”)ত পূৰ্ণকান্তই লিখিছে যে ১৮৯২ চনত তেওঁক 'শকুন্তলা' নামেৰে নাটক এখন “শুদ্ধাশুদ্ধ” চাবৰ বাবে দিয়া হৈছিল। এই কাৰ্য্যই তেওঁক নাট ৰচনাত কুৰি বছৰৰ আগৰ প্ৰেৰণা পুনৰ জগাই তুলিলে; 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক' আৰু 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' ইয়াৰেই আশু পৰিণতি।

হৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱাৰ 'শকুন্তলা' নামৰ নাট এখন আছে বুলিও শুনা যায় (কিতাপ অপ্ৰত্যক্ষ)। পূৰ্ণ শৰ্মাই “শুদ্ধাশুদ্ধ” চোৱা নাটখন কিজানি এইখনেই হ'ব পাৰে।

হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক—(১৮৯৩ খৃঃ)

হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক বা সীতা স্বয়ম্বৰ—(১৮৯৩ খৃঃ)

} পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মা

ওপৰত কৈ অহা মতে 'শকুন্তলা' নাট এখনৰ “শুদ্ধাশুদ্ধ” চাবলগীয়া বিষয়-টোৱেই পূৰ্ণকান্তৰ অন্তৰত পূৰ্ব সঞ্চিত নাট্যৰচনাৰ প্ৰেৰণা পুনৰ জগাই তুলিলে। ফলত, সেই একেটা বছৰতে অৰ্থাৎ ১৮৯২ চনত 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক' ৰচিত হৈ উঠিল আৰু অভিনয় উপযোগী হ'ব নে নহয় পঢ়ি চাবৰ বাবে “থিয়েটাৰ মেলৰ মেলুৱাই” সকললৈ পঠোৱা হ'ল; তেওঁলোকে নাটকখন অভিনয়ৰ বাবে মনোনীত

* 'শতাব্দীৰ মাজেদি ডিব্ৰুগড়' নামৰ প্ৰবন্ধ এটাত লক্ষীকান্ত দত্তই 'শকুন্তলা' নাটকৰ লিখক পূৰ্ণকান্ত শৰ্মা বুলি কৈছে। কিন্তু 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক'ৰ পাতনিত কথাবাৰ স্পষ্ট ভাবে লিখা হোৱা নাই, গতিকে 'শকুন্তলা'ৰ লিখক কোন এতিয়াও সন্দেহৰ ঘৰত ('জ্যেষ্ঠিত মৰল' ১৮৭৪ শক—ব'হাগ সংখ্যা ত্ৰৈলোক্য)।

কৰিলে। ১৮৯২ চনৰ দুৰ্গাপুজাত ইয়াৰ অভিনয়ো হ'ল। কিন্তু কিবা সাংসাৰিক লেঠাত পৰি তেওঁৰ মন অস্থিৰ হোৱাত কিতাপখন মুদ্ৰাঙ্কনৰ বাবে পঠোৱাত পলম হ'ল; অথচ ইয়াৰ পিছত লিখা 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' আগতে ছপা হৈ ওলাল। কিন্তু বচনা স্বৰূপে 'হৰধমুৰ্ভঙ্গ নাটক'খনহে লিখকৰ প্ৰথম উত্তমৰ ফলোদয়, ১০ আগষ্ট, ১৮৯৩ খৃষ্টাব্দ; 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক'ৰ বচনাকাল ১২ চেপ্তেম্বৰ, ১৮৯৩ খৃষ্টাব্দ। প্ৰকাশিত নাটক দুখনত থকা এই দুটা তাৰিখ বচনাৰ তাৰিখ নে প্ৰকাশৰ তাৰিখ বুজিব নোৱাৰি। নাট্যকাৰৰ নিজৰ ভাষাৰে কবলৈ গলে ১৮৯২ চনত 'হৰধমুৰ্ভঙ্গ নাটক'ৰ বচনাও হৈছিল অভিনয়ো হৈছিল। গতিকে ১৮৯৩ চনটো প্ৰকাশ-কাল হ'ব লাগিব। কিন্তু 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' আগতে ছপা হৈ গৈছে বুলি লিখকে পাতনিত নিজেই কৈছে; ১৮৯৩ চনৰ চেপ্তেম্বৰ মাহটো আগষ্ট মাহৰ আগলৈ যায় কেনেকৈ? সন্দেহৰ আউল নেভাগিল।

'হৰধমুৰ্ভঙ্গ-নাটক'ৰ আইন নাম 'সীতা স্নয়ন'। জনক-হৃদিতা সীতাদেৱীক শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই হৰধমু ভঙ্গ কৰি লাভ কৰিলে—আদিকাণ্ড বামায়াণৰ এই আখ্যানেই নাটকখনিৰ মূল বিষয়। প্ৰথম অঙ্কত ফুলনি-বাৰীত সীতাৰ সঙ্গীয়েকহঁতে গাভৰু সীতাৰ মানসিক চাকলা দেখি বসিকতা কৰিছে। তেওঁ হেনো এদিন 'বাম' নামটো বকুলৰ পাত এখিলাত লিখি ডিঙিত অঁকি লৈছিল। দ্বিতীয় অঙ্কত দশবথৰ ৰাজ-সভাত বিশ্বামিত্ৰ ঋষি উপস্থিত হৈ বাম-লক্ষণক ৰাক্ষস-নিধন কৰিবৰ বাবে লৈ যায়। তৃতীয় অঙ্কত তেওঁলোক গৈ যজ্ঞস্থলীত উপস্থিত হয় আৰু ৰাক্ষস নিধন কৰে। কৃতজ্ঞতাৰ চিন স্বৰূপে ঋষিয়ে বাম-লক্ষণক সীতা-স্নয়নৰ সন্ধান দি ছয়োকে তালৈ যাবলৈ কয়। চতুৰ্থ অঙ্কত বাম-লক্ষণৰ আগমন-বাৰ্তা সীতাই সখীয়েকহঁতৰ মুখৰ পৰা জানিব পাৰি, বিশেষকৈ বামৰ ৰূপ-লাৱণ্যৰ কথা শুনি, আনন্দত আত্মহাৰা হৈ উঠে। পঞ্চম অঙ্কত স্নয়ন-সভা আৰু বামৰ দ্বাৰা হৰধমু-ভঙ্গ দেখুওৱা হয়। ষষ্ঠ অঙ্কত অযোধ্যাৰ ৰাজপথত পৰশুৰামৰ সৈতে বাম-লক্ষণৰ পণ্ডযুদ্ধ দেখুৱাই বামৰ হাতত পৰশুৰামৰ পৰাজয় দেখুওৱা হৈছে। নাটকখনৰ অঙ্ক দুটা। পঞ্চম অঙ্কত মাথোন দুটা গৰ্ভাঙ্ক আছে। বাকীবোৰত গৰ্ভাঙ্ক নাই; একোটা অঙ্কই একোটা গৰ্ভাঙ্ক বা দৃশ্য। নাট্যকাৰে ইয়াত মূল বামায়াণতকৈ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ 'শ্ৰীৰামবিজয়' নাট খনিকহে বেছিকৈ অনুকৰণ কৰা দেখা যায়। কাহিনীক্ৰম, চৰিত্ৰসৃষ্টি আৰু দুই এটা ক্ষীণত এই অনুকৰণ স্পষ্ট হৈ উঠিছে। ওপৰত উল্লেখ কৰা সাৰাংশ ছয়োখন নাটকৰেই সাৰাংশ। ৰণকাৱতী নামৰ কাল্পনিক চৰিত্ৰ ছয়োখনতে আছে। চতুৰ্থ অঙ্কত ৰণকাৱতীৰ মুখত শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ ৰূপ-গুণ-বৰ্ণনাস্বক যিটো সুদীৰ্ঘ ছন্দবদ্ধ-বচন দিয়া হৈছে, সি 'শ্ৰীৰামবিজয়'ত ৰণকাৱতীৰ মুখত দিয়া তটিনাটোৰ অন্তৰ্ভাৱ-কল্প :—

“শুনা শুনা সখি

বচন স্বৰূপ

যি দেখিলো সভামাঝ।”

(‘হৰধনু’)

“শুন সখি বচন স্বৰূপ কী কহব বামককপ”

(‘শ্ৰীৰামবিজয়’)

পঞ্চম অঙ্কত বিশ্বামিত্ৰৰ বচন—“জীৱ জীৱ চিৰঞ্জীৱ, বাজন, সজ্জন-বজ্জন, গজ-বাজি-বথৈশ্চৰ্যা ভাৰ্যা ত্ৰিভূৱনৈঃ সহ”—এই বচন ফাকি ছবছ ‘শ্ৰীৰাম-বিজয়’তো আছে।

‘হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক’ৰ ৫ম অঙ্কৰ শেষত থকা অপ্সবাসকলৰ সমদল-গীতটো ‘শ্ৰীৰামবিজয়’ৰ শেষৰ মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা-সদৃশ শ্ৰীৰাম-কৃষ্ণৰ আশীৰ্বাদ-সূচক গীত। স্বয়ম্বৰ সভাৰ দৃশ্যটোও দুয়োখন নাটৰে প্ৰায় অভিন্ন।

হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক—হৰিশ্চন্দ্ৰ বজাৰ উপাখ্যান অসমীয়া সমাজত সুদূৰ অতীতৰ পৰাই জনপ্ৰিয়। এই উপাখ্যান লৈ শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ পোন প্ৰথম শ্ৰব্য কাব্যখন ৰচনা কৰিছিল আৰু পূৰ্ণকাস্তাই এই উপাখ্যানকে লৈ তেওঁৰ পোন প্ৰথম দৃশ্যকাব্যখন ৰচনা কৰিলে। মূল উপাখ্যানটো মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ আৰু কৃত্তিবাসী ৰামায়ণত পোৱা যায় যদিও নাট্যকাৰে কৃত্তিবাসী ৰামায়ণকহে প্ৰধানকৈ অনুসৰণ কৰা দেখা যায়। তলত এই বিষয়ে দুটামান উদাহৰণ উদ্ধৃত কৰা হ’ল—

নাটকৰ দ্বিতীয় অঙ্ক প্ৰথম দৃশ্যত ইন্দ্ৰাদি দেৱগণে ব্ৰহ্মাৰ কাষ চাপি মিনতি জনালে যে তপস্তা-ৰত বিশ্বামিত্ৰক তপস্তাত বিধিনি ঘটাৰ লাগে, নহলে, তেওঁ বিশ্বত প্ৰলয় ঘটাব পাৰে। তেতিয়া ব্ৰহ্মাই গণেশ দেৱতাক আদেশ দিলে এই বুলি যে তেওঁ মহাৰাজ হৰিশ্চন্দ্ৰৰ শৰীৰত প্ৰৱেশ কৰি বিশ্বামিত্ৰক অন্তৰ্য্যায় কৰিব লাগে।

চণ্ডাল-বেশধাৰী ধৰ্মৰ নাম এই ৰামায়ণত ‘কালু’, মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ আৰু শঙ্কৰদেৱৰ হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান কাব্যত এই নামটো পোৱা নাযায়; নাটকতো এই চৰিত্ৰৰ নাম ‘কালু’—“কালুবৰ হাবী”। কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ মতে কালুৱে হৰিশ্চন্দ্ৰক দাসৰূপে কিনি শ্বশানৰ কামত নিয়োগ কৰি প্ৰতিটো মৰা শব বাবে পঞ্চাশটাকৈ কড়ি আদায় কৰিবলৈ আদেশ দিলে। ইয়াত নাট্যকাৰে মৰাশটোৱে পতি “একগুণা কড়ি” আদায় কৰিবলৈ আদেশ দিছে। নাটকৰ শেষ দৃশ্যত বোহিতাশ্বক কোলাত লৈ শৈব্য আৰু হৰিশ্চন্দ্ৰই জুইত জাপ দি প্ৰাণ ত্যাগ কৰিবলৈ ওলাওঁতেই বিশ্বামিত্ৰ অকস্মাতে তেওঁলোকৰ সমুখত দেখা দি বাধা দিয়ে আৰু আত্মোপাস্ত সমগ্ৰ কাহিনী প্ৰকাশ কৰি তেওঁলোকৰ সত্যনিষ্ঠাত

সম্ভাৰ প্ৰকাশ কৰে। ঋষিয়ে মৃত পুত্ৰৰ পুনৰ্জীবন দান কৰে আৰু হৃত ৰাজ-সম্পত্তি সকলোবোৰ পুনৰ ঘৰাই দি ৰাজ-দম্পতিক সসাগৰা পৃথিৱীৰ অধীশ্বৰ হৈ থাকিবলৈ আশীৰ্বাদ দিয়ে। কাহিনীৰ এই অংশ কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ সৈতে একে। মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণত তেওঁলোকে অগ্নি-প্ৰৱেশ কৰিব খোজাত ছদ্মবেশী দেৱতা আটাইকেইজনে তেওঁলোকৰ আগত দেখা দিয়ে আৰু এজন এজনকৈ প্ৰতিজ্ঞানেই আত্ম-কাহিনী প্ৰকাশ কৰে; ইন্দ্ৰদেৱতাই মৃত-পুত্ৰৰ জীৱন দান কৰে। মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ আৰু শঙ্কৰদেৱৰ কাব্যৰ ৰজা হৰিশ্চন্দ্ৰ বিয়ুৰ একান্ত ভক্ত। কিন্তু নাটকৰ হৰিশ্চন্দ্ৰ তেনে নহয়, কৃত্তিবাসী ৰামায়ণতো বৈষ্ণৱ-প্ৰাণ ৰজাজনক পোৱা নাযায়।

নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনা :—হুয়োখন নাটক পৌৰাণিক হলেও নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনাৰ আভাস কোনো কোনো ঠাইত নোহোৱা নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে—জনক ৰজাৰ স্বয়ম্বৰসভাৰ দৃশ্যটো (৫ম অঙ্ক ২য় দৃশ্য) : ইয়াত কইনাকপে সীতাদেৱীক আগত লৈ সখীসকলে উকলি দি বিয়ানাম গাই গাই সোমাই আহে; বিবাহ-মণ্ডপত তিবোতাসকল ছুভাগ হৈ বহে, যোৰা-নাম গাই উভয় পক্ষক ঠাট্টা-বিদ্ৰূপেৰে থকাসৰকা কৰি তোলে। তেতিয়া জনক ৰজাই কবলৈ বাধ্য হয়—“তোমালোকে আৰু শুভকাৰ্য্যত বিধিনি নঘটাৰ। কোনেও যোৰা-নাম নেগাবাহঁক।” কন্যা-সম্প্ৰদান কালত বৰপক্ষৰ পুৰোহিত ৰাশিষ্ঠ আৰু কন্যাপক্ষৰ পুৰোহিত শতানন্দৰ মাজত শাস্ত্ৰীয় মতামত লৈ হুঁহোৰ বাদ-প্ৰতিবাদ আবহমান হ’ল। বৰপক্ষৰ পুৰোহিতে খঙত উগ্ৰমূৰ্ত্তি ধাৰণ কৰি কন্যাপক্ষৰ পুৰোহিতৰ বুকুলৈ বিধিখন দলি মাৰি গুজবি-গুমৰি উঠিল—“নকৰাওঁ বিয়া, কোনে কৰে কৰাওকহি।” শেষত কন্যাৰ পিতাক জনক ৰজাই ৰাশিষ্ঠৰ ভৱিত ধৰি কমা মাগিলে। এইদৰে নানা বাদামুদাদৰ অন্ততহে বিবাহ-কাৰ্য্য সম্পন্ন হৈ উঠিছে। এনে বাক্-বিতণ্ডাপূৰ্ণ বিবাহ দৃশ্য অসমীয়া সমাজত আজিও প্ৰচলিত; আজিও বৰ পক্ষই কইনা পক্ষৰ ওপৰত ছল পালেই চাপৰি ৰজাই সিপক্ষৰ মনত নানা প্ৰকাৰে তিতা-কঁহা লগাবলৈ চেষ্টা কৰে। বিবাহৰ দিনা বৰপক্ষৰ প্ৰতিজ্ঞানেই যেন কইনা পক্ষৰ ওপৰত একো একোজন নপতা ফুকনহে। স্বয়ম্বৰ সভাত তিবোতাৰ মুখত কেবাটাও লৌকিক বিয়ানাম দি নাট্যকাৰে স্বয়ম্বৰ সভাখন আধুনিক অসমীয়া সমাজৰ বিয়া যেন কৰি তুলিছে। বিয়ানামৰ চানেকি—

“ধনু ভাজি ৰামচন্দ্ৰ সভাতে বসিলে।

সুবৰ্ণৰ মালা লই জানকী বসিলে।”

এনে গীত কেবাটাও দিয়া হৈছে।

‘হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক’ত বৰদলৈ, বৰুৱা, ফুকন আদি চৰিত্ৰৰ সংযোজনাই নাটকত আহোম ৰাজসভাৰ গঠন ঞ্ণালীৰ এটা দিশ সোৱাবায়। বিদ্যামিত্ৰই হৰিশ্চন্দ্ৰৰ পৰা

ৰাজ্যভাৰ কাঢ়ি লৈ নগৰত ঢোল পিটি শুনাই দিবলৈ আজ্ঞা দিলে, কেৱে যেন সেই ৰাজ্যত হৰিশ্চন্দ্ৰ ৰজাক আশ্ৰয় নিদিয়। ঢোল পিটি ৰাজ-আজ্ঞা ঘোষণা কৰা ৰীতি অসমত ৰাজসভাৰ এটা প্ৰাচীন ৰীতি। কালুবৰ হাৰীয়ে ৰজাঘৰলৈ বহুৰে পাঁচ হেজাৰ টকা “পাইখানাৰ টেক্স” দিব লাগে। মানুহ ফাঁটী দিয়া বা কটা কামো তাৰেই; ইয়াৰ বাবে সি ৰজাঘৰৰ পৰা দহ টকা পায়—এইবোৰ পুৰাণত নথকা, অথচ, অসমীয়া সামাজিক আভাস-সম্পন্ন চলিত ৰীতি-নীতি। হৰিশ্চন্দ্ৰৰ নামটো নাট্যকাৰে ইয়াত ৰজাৰ নিজ মুখেৰেই “হৰিশ্চন্দ্ৰ বৰ্ম্মন” বুলি কোৱালে। বৰ্ম্মন উপাধি অসমৰ এক সম্প্ৰদায়ৰ লোকে আজিও গ্ৰহণ কৰি আছে। শৈব্যাই ব্ৰাহ্মণীক এঠাইত কৈছে যে তেওঁ “পানী-ছনি শাক-খাবলি” সকলো দিহা কৰি থৈছে। পৌৰাণিক যুগৰ ৰজা-ৰাণীক নাট্যকাৰে এইখিনিতে আধুনিক যুগৰ অসমীয়া সমাজৰ চাংমাই-শাললৈ নমাই আনিলে।

বহিঃপ্ৰভাৱ :—ছয়োখন নাটকতে অপেন্সৰাগণে গীত গায়, বাজ বজায়। ‘হৰধনু-ৰ্ভঙ্গ নাটক’ত ‘গীতি বামাণ’ৰ পদ দুই-চাৰিটা আছে। ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক’ত প্ৰাচীন অসমীয়াত ৰচিত দুই-এটা গীত আছে। ছয়োখন নাটকৰ প্ৰকাশ-মাধ্যম সবল অসমীয়া গণ। সঙ্গীতৰ মাধ্যমত অন্তৰ-বেদনা প্ৰকাশ কৰা ৰীতি ছয়োখন নাটকতে অনুধাৱন কৰা হৈছে; ই আংশিকভাবে পাশ্চাত্য আৰু অন্ধীয়া নাটৰ অনুকৰণত এই ৰীতি ক্ৰমান্বয়ে পৰৱৰ্তী নাটবোৰত অন্তৰ্হিত হৈ আহিল। সঙ্গীত-ৰচনা বিষয়ত নাট্যকাৰে ‘হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক’ত চন্দ্ৰকান্ত মজুমদাৰ নামে এজনৰ আৰু ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক’ত চন্দ্ৰেশ্বৰ শৰ্মা চাংকাকতী নামেৰে এজনৰ সহায় পোৱা বুলি নিজে স্বীকাৰ কৰি গৈছে।

পূৰ্বকান্ত দেৱশৰ্মাৰ নাটকত সংস্কৃত নাটকৰ কিঞ্চিৎ প্ৰভাৱ নোহোৱা নহয়। তেওঁৰ ছয়োখন নাটক ছয়-অন্ধীয়া। প্ৰায়বোৰ অন্ধ দৃশ্যবিহীন। সংস্কৃত পূৰ্ণাঙ্গ নাটকবোৰো দৃশ্য-বিহীন আৰু ইয়াত অন্ধ-সংখ্যা পাঁচৰ পৰা দহ পৰ্য্যন্ত থাকে। এই বিষয়ত ৰহিবঙ্গ ফালৰ পৰা তেওঁৰ নাটক সংস্কৃত নাটকৰ সৈতে কিছু মিলে। সংস্কৃত নাটকৰ দুই এঠাইত ‘অন্ধ’ৰ অন্তৰ্গতৰূপে ‘গৰ্ভাঙ্ক’ও থাকে। গৰ্ভাঙ্কত সূত্ৰধাৰৰ মঙ্গলাচৰণ-সূচক শ্লোক পাঠ কৰা হয়, নাটকীয় বিষয়-বস্তুৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয় দি ৰীজ ৰপন কৰা হয়। পূৰ্বকান্তৰ নাটকৰ অন্ধৰ ভিতৰতো দুই এঠাইত গৰ্ভাঙ্ক আছে। কিন্তু ই নামতহে সংস্কৃত নাটকক অনুসৰণ কৰিছে; প্ৰকৃততে এই গৰ্ভাঙ্ক দৃশ্যান্তৰ মাথোন। দৃশ্য অৰ্থত ‘গৰ্ভাঙ্ক’ শব্দ অগ্ৰান্ত দুই-চাৰিজন নাট্যকাৰেও প্ৰয়োগ নকৰি থকা নাই। সংস্কৃত নাটকৰ বিষয়-বস্তু ‘খ্যাতবৃন্ত’ অৰ্থাৎ পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ হৰ লাগে; এওঁৰ ছয়োখন নাটকৰে বিষয়-বস্তু খ্যাতবৃন্ত বা পৌৰাণিক। নামক-নায়িকা “দিব্য” (দেৱগুণ-সম্পন্ন) বা “দিব্যাদিব্য” (দিব্য অথচ মানৱগুণ-সম্পন্ন) হৰ লাগে। এওঁৰ

নায়ক-নায়িকা বাম-সীতা দুয়ো দিব্য; হৰিশ্চন্দ্ৰ দিব্যাদিবা পৰ্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি। পূৰ্ণ শৰ্মাৰ ভাষা দৈনন্দিন কথিত অসমীয়া ভাষা। ভাৱ-বিলাসিতাৰ উচ্চ-তৰঙ্গই নাট্যকাৰজনক মুঠেই উদ্ভাউল কৰিব পৰা নাই। সেয়েহে, তেওঁৰ নাটকে সৰ্বসাধাৰণ পৌৰাণিক নাটকৰ অলৌকিকতাৰ মায়াজালখন প্ৰায়েই ভেদ কৰি যাব পাৰিছে। ইয়াৰ ফলত, তেওঁৰ নাটকীয় বচন সমূহ বহু ঠাইত ভ্ৰুণ-কটু হৈছে আৰু নাটকীয় বাতাবৰণ সৃষ্টি কৰাত বাধা জনাইছে। ভাবে-ভাষাই ঘৰুৱা পৰিৱেশ সৃষ্টি তেওঁৰ নাটকৰ বৈশিষ্ট্য। পৌৰাণিক নাটকৰ স্বভাৱ-মূলভ ভাবোচ্ছ্বাসৰ আতিশয্য নাট্যকাৰে প্ৰায়েই বৰ্জন কৰিছে।

চন্দ্ৰহংস (১৯০০ খৃঃ)—হৰ্গনাথ চাংকাকতী

(১৮৭০—১৯৪২ খৃঃ)

পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মাৰ প্ৰকাশিত নাটক দুখনৰ পাছত আমি হৰ্গনাথ চাংকাকতীৰ 'চন্দ্ৰহংস' নামেৰে নাটক এখনৰ নাম পাওঁ। এই নাটক ১৯০০ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশ হৈছিল বুলি কোৱা হয়। 'শতাব্দীৰ মাজেদি ডিক্ৰেড' নামৰ এটা প্ৰবন্ধত লিখক লক্ষ্মীকান্ত দত্তই এই নাটকৰ উল্লেখ কৰি কৈছে যে ই সেই সময়ৰ অসমৰ বঙ্গমঞ্চত বিশেষ আদৰ-সমাদৰ লাভ কৰিব পাৰিছিল—('জ্যেষ্ঠ মৰল' ১৮৭৮ শক, ব'হাগ)।

দেৱনাথ বৰদলৈ—বৈদেহী-বিচ্ছেদ (১৯০১ খৃঃ)

কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম দশকত যি কেইগৰাকি নাট্যাশীল্যে পৌৰাণিক নাটকৰ মুকুতা-মালা গাঁথিলে তাৰ ভিতৰত দেৱনাথ বৰদলৈৰ 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ', চন্দ্ৰধৰৰ 'মেঘনাদ বধ' আৰু হৰ্গেশ্বৰ শৰ্ম্মাৰ 'পাৰ্থ পৰাজয়' অগ্ৰণীয় উজ্জল। সামাজিক নাটক 'বঙাল-বঙালনী'ৰ বচক কল্প বৰদলৈৰ পুত্ৰ দেৱ বৰদলৈ নাটক আৰু মঞ্চৰ সৈতে সততে জড়িত আছিল বুলি জনা যায়। নগাঁওৰ নাট্যমুঠান-সমূহৰ তেওঁ অগ্ৰতম প্ৰাচীন আগবুৱা কৰ্মী। তেওঁ কেবাখনো নাটক লিখিছিল; য'তগায়কতঃ 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ' অবিহনে এতিয়া কেউখনেই গুপ্তাপ্য। মামুহ পূৰ্বপুৰুষ অনুক্ৰমে গুণ আৰু কৰ্ম-শক্তিৰ অধিকাৰী হয় বুলি এটা বিশ্বাস আছে। এই বিশ্বাসৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি কব পাৰি যে দেৱ বৰদলৈৰ নাট্য প্ৰতিভা তেওঁৰ পিতৃপুৰুষসকলক। নাটখনৰ পাতনিত তেওঁ পিতাকৰ বচনা-সমূহক "আমগঢ়" বুলি অভিহিত কৰিছে আৰু সেই আমগঢ়ৰ ফলৰ আশ্বাদ লাভ কৰিবলৈ বাহা কৰি নাটখন তেওঁ স্বৰ্গদত্ত

[নাটকখন বৰ্তমান ছপাৰ হোৱা হেতুকে এই বিষয়ে বিতং আলোচনা অসম্ভৱ]।

পিতৃদেৱতাৰ নামত উৎসৰ্গ কৰিছে। বিষয়-বস্তু বামায়াণৰ উত্তৰাকাণ্ডৰ পৰা উদ্ধৃত, যেনে,—বান্ধীকিৰ আশ্রমত সীতাৰ অৱস্থান, লৱ-কুশৰ জন্ম, বামৰ সৈতে তেওঁলোক দুজনৰ যুদ্ধ আৰু বামৰ পৰাজয়, বামৰ অশ্বমেধ যজ্ঞ-সমাধা, সীতাৰ পাতাল-প্ৰৱেশ।

ছয়-অঙ্কীয়া ‘বৈদেহী-বিচ্ছেদ’ নাটকৰ বিষয়-বস্তু অসমীয়া সমাজৰ অতি আগ্ৰহ, অতি আদৰৰ। কিন্তু ই অসমীয়া মাধৱ কন্দলী বামায়াণত নাই, সংস্কৃত বামায়াণতো নাই, আছে কৃত্তিবাসী বামায়াণত আৰু প্ৰাক্‌শঙ্কৰী কবি হৰিহৰ (হৰিবৰ) বিপ্ৰৰ ‘লৱকুশৰ যুদ্ধ’ত। বিপ্ৰ কবিয়ে এই আখ্যান ভাগ জৈমিনিৰ এই বিষয়ক কাব্যৰ পৰা আহৰণ কৰিছে। নাট্যকাৰে কোনখন পুথিক অৱলম্বন কৰিছে জনা নাযায়। অসমীয়া সমাজত কৃত্তিবাসী বামায়াণৰ জনপ্ৰিয়তা আৰু ব্যাপকতা কম নহয়; বিপ্ৰকবিৰ কাব্যও প্ৰাচীন কালৰ পৰাই জনসমাজত প্ৰসাৰ লাভ নকৰি থকা নাই। নাট্যকাৰ মিত্ৰদেৱ মহন্তই তেওঁৰ ‘বৈদেহী-বিয়োগ’ৰ পাতনিত এই বিষয়ে মন্তব্য কৰি থৈ গৈছে যে লৱ-কুশৰ যুদ্ধ মূল বামায়াণত নহ'ব পাৰে, কিন্তু অসমীয়া জনসাধাৰণে লৱ-কুশৰ যুদ্ধ নথকা নাটকৰ অভিনয় যেন চাবই নোখোজে।

আধুনিক যুগত এতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত হোৱা অসমীয়া নাটকবোৰৰ ভিতৰত গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘জয়মতী’ৰ পিছত ‘বৈদেহী-বিচ্ছেদ’তেই পোন প্ৰথম অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইয়াৰ আগতো অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ অসমীয়া নাটকত নোহোৱা নহয়, কিন্তু সি হাতে-লিখা নাটকতহে (‘অপ্ৰকাশিত নাটক’ আখ্যাত ‘কৈবল্য নন্দন দেব’ দ্ৰষ্টব্য)। ছন্দ সাহিত্যৰ অগ্ৰতম অলঙ্কাৰ-বিশেষ বুলি পণ্ডিতসকলে স্বীকাৰ কৰি গৈছে। ইয়াৰ আগত অসমীয়া কাব্যত অমিত্ৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ একাধিক কবিৰ ৰচনাত পোৱা যায়। এই সকলোবোৰতে এই ছন্দই ৰচনা-মঞ্জৰীক মণ্ডিত কৰি তুলিছে, ভাষা সংস্কৃত-গন্ধী হৈছে আৰু কাব্যই সৌৰভ বিলাইছে। কিন্তু দেৱ বৰদলৈৰ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ অতি সহজ, সবল, কথিত অসমীয়া ভাষাৰ শব্দ-সম্ভাৰেৰে মাৰ্জিত হোৱাত ইয়াত এটা নতুন দিশ নিৰীক্ষণ কৰা যায়। নিম্ন উল্লিখিত ৰচনা কাকিলৈ চালেই ইয়াৰ প্ৰমাণ পোৱা যাব—

“এই নাথ পথে

চাওঁতে চাওঁতে

পাপিনীৰ

ছধাৰি চকুলো

চকুতে এৰি .

গুটি গল,
কেও নাই,
জগতত পাপিনীৰ

ছুখ বুজা কেও নাই।” (১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

প্ৰথম অঙ্কৰ কাহিনীভাগ চাৰিগৰাকী অপ্সৰীৰ যোগেদি প্ৰায় সাক্ষীভিত্তিক
বীতিত অসমীয়া লৌকিক গীত-সদৃশ কবি প্ৰকাশিত কৰা হৈছে। তলৰ উদাহৰণ
তুলনীয়—

“হাবিলৈ যাবি
তেপোৰ টেঙা খাবি
গুৰুৰ দিবি ডাবি—
ফুল ছিঙি লবি ;
বাগীক পিঙ্কাবি
কলা ছুটি পাৰি ;
তাকেই মজাকৈ
সাজত ঘৰলৈ গৈ
জুহালত বহি বহি খাবি।”

(১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

একেটা মাথোন দৃশ্য-সম্বলিত প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম ছোৱা শৃঙ্গাব-বসান্ধক মাথোন।

“যাব প্ৰেমে বশীভূত বান্ধুস বান্ধব

সেইজন

প্ৰেম-শাস্ত্ৰে অনভিজ্ঞ ?”

পঞ্চম অঙ্ক প্ৰথম গৰ্ভাঙ্কৰ লৱ-কুশৰ সৈতে বামৰ বণবজ-দৃশ্যত বীৰবসৰ আভাস
পোৱা যায়—

লৱ—

“অশ্বমোচনৰ আশা পৰিহাৰ কৰ

অযোধ্যাত ৰাজ্য ভোগ কৰ বজ্জনে।”

হাস্তবসৰ আভাস প্ৰথম আৰু শেষ অঙ্কৰ বাহিৰে প্ৰায় কেউটাতো আছে, বিশেষকৈ
দ্বৈত সজীতবোৰত আৰু সকলুবা পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ ৰচনাসমূহত। মণিহাৰি দোকানখনত
দোকানীৰ সৈতে বজ্জু-বান্ধৱ কেইজনৰ ভাওৰ চিলিম হাতত লৈ ভাৱ খোৱা দৃশ্য
সম্পূৰ্ণ হাস্তবসান্ধক।

লৱকুশৰ অস্ত্ৰাঘাতত বাম-লক্ষ্মণ-স্তবত-শত্ৰুৰ মূৰত কৰণ বস নিঃসৰণ হৈছে
(৫ম অঙ্ক)। ছই-চাৰিটা অপ্ৰত্যাশিত আকস্মিক নাম-বাতুৰ প্ৰয়োগ ভাৰ্য্যৰ অন্তত

বৈশিষ্ট্য যেনে, “বাহিৰিল” (বাহিৰ হ’ল), “পুত্ৰ জনমাই” (পুত্ৰ জন্ম দি), ‘প্ৰৱেশি’ (প্ৰৱেশ কৰি)।

আত্মোপাস্ত বচনা ছন্দ-প্ৰধান হলেও দুই-এঠাইত গুণৰ চানেকিও নোহোৱা নহয়। সাধাৰণতে আৱেগ-অনুভূতি-সনা বচনাসমূহ ছন্দ-সজ্জাত সজাই অতি ঘৰুৱা কথাবোৰ গুণত দিয়া হৈছে। তলত তাৰে এটি উদ্ধৃতি দিয়া হ’ল—

বাম—“আজি মই যতবিলাক অশুভ লক্ষণ দেখিব লাগিছো, তাৰ বিষময় ফল অৱশ্যে হাতে হাতে পামেই, বাওঁ চকুটো লৰিবই। ইন্দুজিৎ বিজ্ঞেতা লক্ষণ মহাবীৰ ভৰত আৰু লৱন নিধনকাৰী শত্ৰু-নিম্ৰূদন শত্ৰুঘ্নক যি অলপ অলপ সময়ৰ যুদ্ধতে নিধন কৰিব পাৰিছে, সি কি আৰু সামান্য বীৰ?.....(বণবাণ্ড গুনি)

খিক মোৰ বাম নাম !!!

বীৰকুলে জন্ম ধৰি,

বীৰ বেশ কৰি,

মিছাতেই আছো মই,।

অযোধ্যাত আজি যুদ্ধৰ ঘোষণা,

শত্ৰুভয়ে ভীত অযোধ্যাৰ ৰজা

খিক এনে ৰজা।

এই তীক্ষ্ণ তৰবাৰি, এই তীক্ষ্ণ শৰ,

নিশ্চয় নিজৰ বক্ষে কৰিম প্ৰহাৰ,

যদি নকৰো সমৰ।”

(৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ গৰ্ভাঙ্ক)

এনে আৱেগ-মুহূৰ্ত্তত অন্ত্যমিল মিত্ৰাক্ষৰী পদাৱলীও তেওঁৰ বচনাত ঠায়ে ঠায়ে দেখা যায়। যজ্ঞস্থলত চেনেহৰ ভাতৃবৰ্গক সুৰঁৰি ত্ৰীৰামচন্দ্ৰই এবাৰ কৈছে—

ক’ত তুমি বিৰাজিছা আনন্দ মনেৰে ?

স্বৰগ পৃথিৱী নাই, বসাতল মাজে ?

কোৱাঁ মোক নাভাবিবা কোৱাঁ লগতেই ;

মোকে লৈ থাকো তুমি যতে ইচ্ছা গৈ।”

(৪ৰ্থ অঃ ২য় গৰ্ভ)

ছয়-অঙ্কীয়া হলেও ইয়াৰ বস্তু-দেহ ডাঙৰ নহয়। পৌৰাণিক নাটকৰ মঞ্চাভিনয়ৰ বিবিধ সাজ-সজ্জাৰ প্ৰয়োজনীয়তালৈ লক্ষ্য কৰিয়েই বোধহয় মঞ্চ-শিল্পী নাট্যকাৰ গুৰাকিয়ে ক্ষুদ্ৰকায় নাটখনিকে ছটা অঙ্কত বিভক্ত কৰিলে।

বামৰ ভগ্নদূত নামৰ মন্ত্ৰীজনে এখন ‘মণিহাৰি’ দোকানত উপস্থিত হৈ এজনী যোগিনী তিকতাৰ সৈতে হিন্দী ভাষাত দ্বৈত-সঙ্গীত জুৰে :—

“যোগিনী—ই বলিয়া নিশ্চয়

ভগ্নদূত—এই পাগলী নিশ্চয় ।

যোগিনী—ই নেহাৎ বদজাত

ভগ্নদূত—এই নেহাৎ বদজাতী ।

যোগিনী—(নাচি নাচি) ই মই কোৱাকে কয় চালা হাবামৰ নেঙ্গুৰ ।

ভগ্ন—(নাচি নাচি) এই মই কোৱাকে কয়, চালী হাবামৰ নেঙ্গুৰী ।

যোগিনী—চুপ্ কৰ পাজী

ভগ্নদূত—চুপ্ কৰ চালী ।

ছয়ো—(নাচি নাচি)—

“কেইছা জুলুম, আভি হোগা মালুম

কেইছা জুলুম, আভি হোগা মালুম ॥”

(৪র্থ অঙ্ক ৪র্থ গৰ্ভাঙ্ক) ।

লৱ-কুশৰ সৈতে বামে যুজ কৰাত বামৰ পিনে পুৰুষ-সৈন্যৰ লগত অজ্ঞাত নাৰী-সৈন্যয়ো যোগ দিছে ।

শৃঙ্গাব-বীৰ-হাস্ত-কৰণ এই চাৰি বসৰ প্ৰৱাহ নাথাকিলেও আভাস আছে ।
প্ৰথম অঙ্ক প্ৰথম গৰ্ভাঙ্কত অপ্সৰীসকলৰ সঙ্গীতমধুৰ দৃশ্যৰ মাজত বৈদেহীয়ে
শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ আগত অন্তৰৰ গোপন প্ৰেম-বতৰাটি হিয়া উৰিয়াই নিৱেদন কৰে—

“তযু প্ৰেমৰাজ্যে নাথ

হওঁ মহাবানী ।”

“চন্দ্ৰমা-বদনী জনক-নন্দিনী”ৰ প্ৰেম পৰিমলৰ এনে পৰল পাই বামে “প্ৰেমৰ
বিজ্ঞান” সম্বন্ধে জ্ঞান আহৰণ কৰিবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰে ।

বিষয়-বস্তু—হুমুখৰ মুখে নগৰে-প্ৰান্তৰে সীতাদেৱীৰ কুংসা-কলঙ্ক-বটনাৰ বহুতো
আপচু কথা শুনি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই পত্নীত্যাগ কৰি কলঙ্ক-মুক্ত হবলৈ প্ৰতিজ্ঞা কৰে ;
বাজমন্ত্ৰী আৰু ভ্ৰাতৃবৰ্গৰ বাধা নিষেধ উপেক্ষা কৰি সীতাক গঙ্গাতীৰৰ অৰণ্যত থৈ
আহিবলৈ লক্ষ্মণক আদেশ দিয়া হয় । সীতাদেৱীয়েও মৃত্যু-সংকল্প লৈ গঙ্গাতীৰত
বসতি কৰেগৈ । ঘটনাচক্ৰত বান্ধীকিৰ দৃষ্টিত পৰি তেওঁ মূনিৰ আশ্ৰম পালেগৈ আৰু
তাত মূনি-পত্নীসকলৰ আদৰ-অভ্যৰ্থনাত সন্তুষ্ট হৈ অতিথি হৈ থাকিল । ইণিনে
অযোধ্যা-বাসীয়ে আৰোপ কৰা পাপ-অপৰাধৰ পৰা নিৰ্দ্ধণক হবলৈ বুলি বামে
অৰমেধ যজ্ঞ পাতিলে আৰু অৰণ্যত ‘জয়পত্ৰ’ সংযোগ কৰি অৰমেধৰ অৰ চতুৰ্দ্ধিশে

প্ৰেৰণ কৰিলে। বাল্মীকিৰ আশ্ৰমত মাথোঁ এই অৰ্থ শিশুদ্বয়ৰ হাতত আৱদ্ধ হয় আৰু উদ্ধাৰৰ বাবে বণ কবোতে লক্ষ্মণ-ভৰত-শত্ৰুঘ্ন শিশুদ্বয়ৰ হাতত নিহত হয়। ভায়েকহঁতৰ মৃত্যু-বাতৰি শুনি ক্ৰীৰামচন্দ্ৰ স্বয়ং সসৈন্যে আশ্ৰমত উপস্থিত হোৱাত শিশুদ্বয়ৰ হাতত তেৱেঁ নিহত হয়। শিশুদ্বয়ে আনন্দত উদ্ধাৱল হৈ চাৰিও ভায়েকৰ বধবাৰ্তা মাকক জনায়গৈ। ইপিনে শৱ-দাহৰ যথাযোগ্য ব্যৱস্থাবে চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰি বামৰ দেহ তুলিব ধৰোতেই সীতাদেৱীও আহি তাত জাপ দি পৰে আৰু বাল্মীকিয়ে বাধা দি ঘটনাৰ আত্মোপাস্ত বিবৰি মৃত-সঞ্জীৱনীৰে চাৰিও জনা বীৰ-পুৰুষক পুনৰ্জীৱিত কৰি তোলে। ইয়াৰ পিছত তেওঁলোক অযোধ্যালৈ উলটি গৈ মহাপয়োভবে অশ্বমেধ মহাযজ্ঞ সমাধা কৰে। এই যজ্ঞত জানকীক লগত লৈ বাল্মীকিও উপস্থিত হয়। লৱ-কুশে বামায়ণী-গীত গাই উপস্থিত জনতাক মোহিত কৰে আৰু সীতাদেৱীয়ে পাতাল প্ৰৱেশ কৰি নিষ্কৃতি লাভ কৰে।

‘বৈদেহী-বিচ্ছেদ’ৰ আগত বামায়ণী আখ্যান লৈ বচনা কৰা নাটক আমাৰ সাহিত্যত দুই-তিনিখন থাকিলেও লৱ-কুশৰ আখ্যান-মূলক নাটক এইখনেইহে প্ৰথম। আগৰ কেইখন পৌৰাণিক নাটকত থকাৰ দৰে ইয়াতো পৌৰাণিক আখ্যান ভাগৰ মাজতে ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰৰ মৌলিক চিন্তা আৰু সমাজ-চেতনাই আত্মপ্ৰকাশ নকৰি থকা নাই। বাল্মীকিৰ আশ্ৰমত দেখা দিয়া ভলুকা নামৰ লিটিকাইজন ত্ৰেতাযুগৰ নহয়, আধুনিক যুগৰ বায়ুগৰ বহুৱা-সদৃশ। সি সুবিধা পালেই তাৰ নমস্ত গুৰুজনকো ঠাট্টা-বিদ্ৰূপৰ বাণ নেমাৰি নেৰে। তাৰ মতে সুন্দৰী যুৱতী সীতাৰ সুকোমল পৰশত বুঢ়া মুনিৰ খোজত “থোকি-বাথোকি” লাগিছে, বাপুৱে মালাগুটি জপিবলৈ এৰা যেন লাগিছে; এই প্ৰসঙ্গত সি গীত এটি জুৰি এইদৰে বহুস্ত কৰে—

“বাপু কেনে মজাৰ চো
এই চিপত পৰি যাৰ দহনশীয়া বোঁ ॥
বাপুৰ চকুৰ কেনে পাক্
ভ’ত দেখিয়েই অৰাক্
পেট ভৰি মজা কৰি
খোৱা বাপু মোঁ ॥” (৩য় অঃ ১ম গৰ্ভাঙ্ক)

৬ষ্ঠ পট

‘ভ্ৰমবঙ্গ’ৰ আদ্ৰাণী ভূমিকা ফুল

মহাকাব্য চেক্সপিয়েৰৰ ‘Comedy of Errors’ নাটকৰ ‘ভ্ৰমবঙ্গ’ নাম দি অসমীয়া ৰূপান্তৰ কৰা হয় ১৮৮৭-৮৯ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত। অসমীয়া সাহিত্যত এয়ে ইংৰাজী নাটকৰ প্ৰথম অসমীয়া ভাঙনি। ভাঙনি-কৌৰবসকল আছিল—বন্ধুধৰ বৰুৱা, ঘনশ্যাম বৰুৱা, গুণ্ণানন বৰুৱা আৰু বমাকান্ত বৰকাকতী।* এওঁলোক ভেটিয়া উচ্চশিক্ষা লাভৰ উদ্দেশ্য কলিকতাত আছিলগৈ আৰু সেই কালছোৱাৰ ভিতৰতে চোঁতে খবৰাৰি ইংৰাজী নাটকখনিৰ অসমীয়া ভাঙনি কৰি উলিয়ালে।

ভাঙনি-কৌৰব চাৰি গৰাকিৰ চমু পৰিচয়—

বন্ধুধৰ বৰুৱা (১৮৬৪-১৮৯৪ খৃঃ)—তেওঁ নগাওঁত জন্ম লাভ কৰি সেই জিলাৰে চৰকাৰী হাইস্কুলৰ পৰা ১৮৮২-৮৩ চনত এণ্ট্ৰেঞ্চ পৰীক্ষাত প্ৰথম বিভাগত উত্তীৰ্ণ হয়। সেই পৰীক্ষাত তেওঁ ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত সকলো ছাত্ৰৰ ভিতৰত সৰ্ব্বোচ্চ নম্বৰ পাই সোণৰ আৰু ৰূপৰ পদক লাভ কৰে; লগতে এটি বৃত্তিও পাই কলিকতাত উচ্চশিক্ষা লাভ কৰে। এই কালছোৱাৰ ভিতৰতে তেওঁ তিনিজন সহপাঠীৰ লগ লৈ ‘ভ্ৰমবঙ্গ’ নাটকখনি লিখে আৰু ঘৰৰ অৱস্থা টনকিয়াল হোৱা বাবে নিজ খৰছত ১৮৮৭-৮৯ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত ইয়াক ছপা কৰি উলিয়ায়। কলিকতাৰ পৰা বি-এল পাছ কৰি আহি তেওঁ কিছুদিন নগাওঁত ওকালতি কৰে; তাৰ পিছত কিছুদিন চৰ্ভেপুটি কাম কৰে আৰু ১৮৯৪ চনত ইহসংসাৰৰ পৰা চিৰদিনলৈ বিদায় লয়।

ঘনশ্যাম বৰুৱা—(১৮৬৭-১৯২৩ খৃঃ) ১৮৬৭ খৃষ্টাব্দত গোলাঘাটত ঘনশ্যাম বৰুৱাৰ জন্ম হয়, ১৮৮২-৮৩ চনত তেওঁ শিৱসাগৰৰ পৰা এণ্ট্ৰেঞ্চ পৰীক্ষা পাছ কৰি কুৰি-টকীয়া বৃত্তি লৈ কলিকতাৰ প্ৰেছিডেন্সি কলেজত পঢ়ে আৰু ১৮৮৭ চনত বি.এ

* বৰ্ত্তমানকালত বৰদলৈয়ে ‘ভ্ৰমবঙ্গ’ৰ অভিনয়-বৰ্ণনা প্ৰস্তুত বমাকান্ত বৰকাকতীৰ ঠাইত শিৱধাৰ বৰদলৈৰ নাম উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে।

ত্ৰঃ ‘নাটকৰ অভিজ্ঞতা’—বেণুধৰ ৰাজখোৱা, ‘ৰামধেনু’ ৪ম বছৰ ৩য় সংখ্যা। ‘মৌৰ্য জীৱন সোৱঁবণ’ত লক্ষীনাথ বেজবৰুৱাই লিখিছে যে এই ভাঙনি-কাৰ্য্যত তেওঁ আৰু শিৱধাৰ বৰদলৈ সহায়ক আছিল। ‘ভ্ৰমবঙ্গ’ নামটো শিৱ বৰদলৈৰ হৃষ্টি।

‘পাহ্’ কৰে। এওঁ কিছুদিন কলিকতা এ.এচ্.এল্ ক্লাবৰ যুটীয়া সম্পাদক আছিল; ইজন সম্পাদক আব্দুল মজিদ (পাহত চি-আই-ই); বি-এ ‘পাহ্’ কৰি উঠি বকুৰাই বি-এল্ পঢ়ে আৰু সেই কালছোৱাত বাকী তিনিজন সহপাঠীৰ সৈতে ‘ভ্ৰমবজ্জ’ৰ ভাঙনিত সহযোগ কৰে। কলিকতাৰ পৰা উলটি আহি তেওঁ গোলাঘাটত ওকালতি আৰম্ভ কৰে আৰু তাত সুনাম লভি “বৰ উকীল” নাম পায়। কেইবছৰমান তেওঁ গোলাঘাট হাইস্কুলত বিনা বেতনে শিক্ষকতাও কৰিছিল। এসময়ত তেওঁ অসম কাউন্সিলৰ সদস্য নিৰ্বাচিত হৈ সন্মান লাভ কৰি বাইজৰ সেৱা কৰে আৰু কিছু দিন অসম কাউন্সিলৰ ভাইচ-প্ৰেচিডেণ্ট নিযুক্ত হয়। ১৯১৪ চনৰ পৰা বকুৰাই গাত ‘অসম এচোচিয়েচন’ৰ সম্পাদকৰ ভাব পৰে। এই দৰে চৰ্কাৰী, বাজহুৱা, সামাজিক আদি বিবিধ কামত কৃতিত্ব দেখুৱাই ১৯২৩ চনত বকুৰাই ইহলীলা সম্বৰণ কৰে।

ৰমাকান্ত বৰকাকতী—(১৮৬০-১৯৩৫ খৃঃ) শিৱসাগৰ মহকুমাৰ চাৰিং মৌজাৰ ছুৱা-কাকতী গাঁৱত ১৮৬০ খৃষ্টাব্দত ৰমাকান্ত বৰকাকতীৰ জন্ম হয়। শিৱসাগৰ হাইস্কুলৰ পৰা এণ্ট্ৰেঞ্চ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ কুৰি-টকীয়া জলপানী লৈ তেওঁ কলিকতাত বি-এ পাছ কৰে আৰু কলিকতা হাইকোৰ্টত অসমীয়া অনুবাদকৰ কাম কৰিবলৈ লয়। তাৰ পিছত বি-এল্ ‘পাহ্’ কৰি সেই চাকৰিতে বহুদিন থাকে; ত্ৰিশ বছৰ কাৰ্য্যকালৰ অন্তত যোৰহাটত বসতি কৰিবলৈ লয় আৰু ১৯৩৫ চনত স্বৰ্গী হয়। ‘ভ্ৰমবজ্জ’ অনুবাদ-কাৰ্য্যত তেওঁ বাকীকেইজনৰ সৈতে সহযোগ কৰি সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত সুনাম অৰ্জন কৰে। লহোদৰ বৰাৰ ‘শকুন্তলা’ৰ প্ৰকাশ-বিষয়তো তেওঁ ভালেখিনি সহায় কৰিছিল।

গুণ্ণানন বকুৰা—(১৮৬০-১৯৩৬ খৃঃ) ‘ভ্ৰমবজ্জ’ অনুবাদকসকলৰ ভিতৰত চতুৰ্থ জন আছিল গুণ্ণানন বকুৰা। ১৮৬০ চনত শিৱসাগৰত এওঁৰ জন্ম হয় আৰু তাৰে পৰা ১৮৮২-৮৩ চনত এণ্ট্ৰেঞ্চ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ কলিকতাত উচ্চ শিক্ষা লাভ কৰে। ১৮৮৯ চনত কলিকতাৰ পৰা বি-এল্ ‘পাহ্’ কৰি তেওঁ শিৱসাগৰত ওকালতি কৰেহি। কলিকতাৰ এ-এচ্-এল্ ক্লাবৰ প্ৰতিষ্ঠাতা সকলৰ ভিতৰত তেওঁ অন্যতম। ‘ভ্ৰমবজ্জ’-ভাঙনিত তেওঁ সতীৰ্থসকলৰ লগত সহায় কৰাৰ উপৰিও নিজে চেষ্টাপিয়েৰৰ ‘Merchant of Venice’ৰ অসমীয়া ভাঙনি এখনিও কৰে। ১৯৩৬ চনত তেওঁৰ মৃত্যু হয়।

‘ভ্ৰমবজ্জ’ নাটক—‘ভ্ৰমবজ্জ’-নাটকখনি ইংৰাজী নাটকৰ হুবহু অনুবাদ নহয়। ইংৰাজী পৰিৱেশৰ মাজতে অসমীয়া পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰি লিখকসকলে ইংৰাজী নাটকৰ অসমীয়া ভাঙনিৰ এটা অভিনৱ কৌশল ইয়াতেই পোন প্ৰথম দেখুৱালে। সেয়েহে আদৰ্শবাদী হলেও হান্সমথুৰ নাটকৰূপে ইয়াৰ মূল্যাকন আৰ্হিও অৰ্হুত হৈ আছে। আইন

কি, অসমত এনে এটা সময়ো আছিল যেতিয়া থিয়েটাৰ কৰিবলৈ হলে শিল্পীসকলৰ হাতত কেৱল ‘ভ্ৰমবজ্জ’ নাটকখনিহে হাতত পৰিছিল।

এই ভাঙনিত স্থান-ভ্ৰম, পাত্ৰ-পাত্ৰী প্ৰায়বোৰ বিষয়ৰে পাশ্চাত্য মাম-ধামৰ প্ৰাচ্য ৰূপান্তৰ কৰা হৈছে, যেনে—

ইংৰাজী নাম	অসমীয়া ৰূপান্তৰ
Solinus, the Duke of Ephesus	মায়াপুৰৰ ৰজা অজিতসিংহ
Aegeon, a merchant of Syracuse	কামপুৰৰ সাউদ ধনবৰ
Aemilia, wife of Aegeon	সুমথিৰা

বহু ঠাইত চমু ইংৰাজী বচনসমূহ অনুবাদকৰ হাতত পৰি বিস্তৃতি লাভ কৰিছে, যেনে—“The capon burns, the pig falls from the spit”—অসমীয়া ৰূপান্তৰ, “ভাত শুকাই কৰ্কৰা হল, আঞ্জা চোঁচা হল, ভজা খৰিকাত দিয়া মাছ মচমচীয়া গুটি পাতত দিয়াৰ দৰে হল।” (১ম অঙ্ক ২য় দৃশ্য)। ই অনুবাদ নহয়, কিন্তু অসমীয়া ৰূপান্তৰ। সেইদৰে যাহুকৰ আক স্কুল মাষ্টৰ পিন্চ (Pinch) এ ঠাইত কৈছে—

“I charge thee, Satan, housed within this man,
To yield possession to my holy prayers,
And to thy state of darkness hie thee straight.”

(Act. IV. Sc 4)

ইয়াৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰত টকক বেজে ভূত-জৰা মন্ত্ৰ মাতিছে এইদৰে—

“নমো চক্ৰবান উতপতি ভৈল।
ত্ৰিদশ দৈত্যৰ মায়া সংহৰিবে লৈল।
চৌষষ্টি যোগিনীৰ বাণ কাটি খণ্ড খণ্ড কৰিল।
হুম্ হুম্ গিব্ গিব্ সাগৰৰ মলা।
উপজিল বসুমতী কান্দি কলা।” ইত্যাদি

(দীঘলকৈ ফু মাৰি গাত সৰিয়হ ছটিয়াই দিয়ে)।

নাটকত গীত সংযোগ সেই দিনৰ এটা যেন অপৰিহাৰ্য্য বীতি। এই বীতিৰ অমুকৰণত মূল ইংৰাজী নাটকত গীত নাছিল যদিও অসমীয়া ৰূপান্তৰত লিখকসকলে চাৰিটাকৈ গীত সংযোগ কৰিছে; উদ্দেশ্য, সবস মাধুৰ্য্য-প্ৰদান, অভিনয়ৰ স্বৰ্ণবিজা-ভজ; কাৰণ, নাটকৰ মূল উদ্দেশ্য অভিনয়। দ্বিতীয় অঙ্কৰ ১ম দৰ্শনৰ শেষত প্ৰেম-আকলুৱা পুৰুষৰ প্ৰেম-চিত্ৰ এটি দাঙি ধৰিবৰ মনেৰে ভবাই গীত গাইছে—

“পুৰুষ ভোমোবা প্ৰায়, উৰি ফুৰি মউ ৰায়” ইত্যাদি।

তৃতীয় অঙ্কৰ ২য় দৰ্শনৰ আবস্তগতিতে আকৌ তৰাই প্ৰাকৃতিক শোভাৰ বৰ্ণনা দি গীত এট গাই কামপুৰীয়া নিবঞ্জনৰ মন মুহিছে। সেইদৰে ৪ৰ্থ অঙ্কৰ ২য় দৰ্শনৰ আবস্তগতিত আক ৫ম অঙ্কৰ আবস্তগতিত গীতৰ সংযোগে নাট্য বসৰ পুষ্টিসাধন কৰিছে। শেষৰ এই গীতটি তাপসী এগৰাকীৰ মুখত দিয়া হৈছে। বঙ্গভূমিকণী এই পৃথিৱীখনৰ ছদিনীয়া বেহাৰৰ ব্যৰ্থতা দেখুৱাই তেওঁ গায়—

“হে প্ৰভু দয়ালু হৰি
মাতিছো কাকুতি কৰি
ভৱলীলা সাজ কৰি দিয়া শ্ৰীচৰণে স্থান” ইত্যাদি।

‘শকুন্তলা’ৰ সুকোমল পদ-ধ্বনি*

লক্ষ্যোদৰ বৰা (১৮৬০—১৮৯২)—শকুন্তলা (১৮৮৭)

বি-এল্ ‘পাছ’ কৰি লক্ষ্যোদৰ বৰাই কহিমা হাইস্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক (‘হেড্-মাষ্টাৰ’) ৰূপে কাম কৰে আৰু সেই সময়তে মহাকবি কালিদাসৰ ‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্’ নাটকৰ অসমীয়া ভাঙনি কৰে। মহাকবিৰ এই অনুপম কাব্যৰ ভাঙনি পৃথিৱীৰ প্ৰায় সকলো ভাষাতে ইতিমধ্যে হৈ গৈছে। অসমীয়াত ইমান দিনে হোৱা নাছিল আৰু বৰাদেৱৰ আশাশুধীয়া চেষ্টাত অসমীয়াত ইয়াৰ প্ৰথম ভাঙনি ওলাল; অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এটা অভাৱ পূৰণ হ’ল। ১৮০৯ শকৰ ভাদ্ৰ মাহত এই কিতাপ প্ৰকাশ হয়। কলিকতা হাইকোৰ্টৰ অমুৱাদক আৰু ‘ভ্ৰমৰঙ্গ’ নাটকৰ অন্ততম অমুৱাদক বমাকান্ত বৰকাকতী দেৱে এই কিতাপ প্ৰকাশত ভালেখিনি সহায় কৰে। পণ্ডিত-প্ৰবৰ ঈশ্বৰ চন্দ্ৰ বিজ্ঞাসাগৰৰ সংস্কৃত ‘শকুন্তলা’ক আশ্ৰয় কৰি বৰাদেৱে এই ভাঙনি যুগুত কৰিছে।

অমুৱাদ-কাৰ্য্য সহজ নহয়। শব্দগত অমুৱাদ বহুক্ষেত্ৰত অসম্ভৱ হৈ পৰে। এই কিতাপৰ অমুৱাদ বহু ঠাইত শব্দগত হৈছে যদিও ঠায়ে ঠায়ে এই নীতি বক্ষণ কৰিব পৰা হোৱা নাই আৰু তেনে ঠাইত ভাবামুৱাদৰ আশ্ৰয় লব লগীয়া হৈছে। কোনো কোনো ঠাইত ক্ৰতি-কটুতাৰ হাত সাৰিবলৈ নতুন শব্দৰ আমদানি কৰা হৈছে, যেনে, মূলৰ ‘আয়ুৰ্ঘন’ শব্দৰ ঠাইত ‘স্বৰ্গদেও’ (১ম অঙ্ক), ‘সদস্ত’ শব্দৰ ঠাইত ‘সমজুৱা’ (৩য় অঙ্ক), ‘উশীৰ’ শব্দৰ ঠাইত ‘গান্ধ-বিবিজা’ (৫য় অঙ্ক), ‘বৈতালিক’ৰ ঠাইত ‘স্তুতি-পাঠক’ (৫ম অঙ্ক), ‘শ্ৰালক’ৰ ঠাইত ‘জ্ঞেঠেবী’ (৬ষ্ঠ

*[‘শকুন্তলা’ৰ পাতনিত লক্ষ্যোদৰ বৰাৰ নামটো লক্ষ্যোদৰ দাস ৰূপে পোৱা যায়। কিন্তু একেখন কিতাপৰে বাকলি-পিঠিত ‘বৰা’ লিখা আছে আৰু ‘বৰা’ উপাধিৰেই ডেউক আঙিও জনা যায়]।

অঙ্ক), ‘বয়স্ক’ৰ ঠাইত ‘সমনীয়া’ (৬ষ্ঠ অঙ্ক) আদি প্ৰয়োগ উল্লেখযোগ্য। সংস্কৃত শ্লোক বিলাকৰ অনুবাদ বহু ঠাইত মূলৰ সৈতে অৰ্থ-সঙ্গত ভাবে বাখিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে,—যেনে, শকুন্তলাৰ ৰূপ বৰ্ণনা কৰোতে দিয়া মূল সংস্কৃত শ্লোকৰ ভাঙনি এটা তলত দিয়া হল—

“অনাদ্ৰাতং পুষ্পং কিসলয়মল্লনং কৰকহৈ
বনান্নিকং বভুং মধু নরমনাস্বাদিতবসম্।
অখণ্ডং পুণ্যানাং ফলমিহ চ উদ্ভপমনঘং
ন জানে ভোক্তাঃ কমিহ সমুপস্থাস্ততি বিধিঃ” ॥

(২য় অঙ্ক)

ভাঙনি—

“তেওঁৰ ৰূপটি এটি গোন্ধ নোলোৱা ফুলৰ নিচিনা, নখ নলগোৱা কুঁহিপাতৰ নিচিনা, নিবিজা মণিৰ নিচিনা, সোৱাদ নোলোৱা ন মোৰ নিচিনা আৰু পুণ্য বাশিৰ অখণ্ড ফলৰ নিচিনা। জগতত বিধাতাই কাক এই নিৰ্মল ৰূপটিৰ ভোগী কৰে কব নোৱাৰে।”

প্ৰাকৃত ভাষাত ৰচনা কৰা গীতৰ ঠাইত অনুৰূপ ভাৱাৰ্থবোধক অসমীয়া গীত ৰচনা কৰিবলৈ গৈও অনুবাদকে কোনো কোনো ঠাইত ভাৱানুবাদৰ আশ্ৰয় লবলগীয়া হৈছে, যেনে—

“অহিনৱ হলোলুবো তুমঃ
তহ পৰিচুষ্টিম্ চুস্মজ্জবিঃ
কমলৱসইমেত্তনিক্‌দো
মহুঅৰ বিস্মবিদো সি গং কহং”

(৫ম অঙ্ক)

ইয়াৰ সঙ্গীত-ৰূপ ভাঙনি—

(শুব আৰু তাল ‘আলোয়া আড়াঠকা’)

“ভুলিছা আম মঞ্জবী কিয় হেৰা মধুকৰ
আগেয়ে চুস্মন কৰি তাইৰ মধুৰ অধৰ।

নতুন মধু বাসনা

কৰি পুৰাতন জিণা

পুৰিছা সুখ-কামনা সঙ্গ মাত্ৰ কমলৰ ॥”

প্ৰাকৃত শ্লোক-গীত কাকিৰ প্ৰকৃত অৰ্থ—হে মধুকৰ, তুমি নতুন মধুলোভী।
চুত মঞ্জবীক নতুন দেখি চুস্মন কৰি (আমৰ ন মলৰ বস খাই) এবি আহি এতিয়া

কমলৰ লগত থাকি (প্ৰথম ফুলৰ বস মাথোন খাই) সুখ কৰিবলৈ
কি (চ্যুত মজ্জবীক) কিয় পাহৰিছা? (৫ম অঃ)

হুই-চাৰিটা গীতৰ অনুবাদ প্ৰায় শব্দানুগত হৈ পৰিছে, যেনে—

“স্বসুখ-নিৰভিলাষঃ খিচ্ছসে লোকহেতোঃ
প্ৰতিদিনমথৱা তে বৃত্তিৰেবংৱিধৈৱ।
অনুভৱতি হি মুখা পাদপন্তীৱমুখঃ
শময়তি পৰিতাপং ছায়য়া সংশ্লিতানাম্” ॥
(৫ম অঙ্ক)

ইয়াৰ অনুবাদ—

(ভৈৰবী—ঠুংবী)
“জয় জগত-পতি তুমি মহামতি
পৰহেতু কেলেশ তোমাৰ।
নিজ সুখ এৰা পৰহিত কৰা
প্ৰতিদিনেই বৃত্তি তোমাৰ ॥
যেনে তক সৱ, কৰে অনুভৱ
মহাতাপ মূৰত নিজৰ।
ছায়া দান কৰে হুখ-তাপ হৰে
প্ৰতিদিনে আশ্ৰিত জনৰ।” (৫ম অঃ)

এই অনুবাদত কেৱল প্ৰথম শাৰী অনুবাদকৰ মৌলিক সংযোগ, বাকীখিনি
শব্দানুগত-প্ৰায়। সঙ্গীতৰূপে গৈ আৰু বচনৰূপে বাচ্য এনে অনুবাদ মঞ্চোপযোগী
নহ'ব পাৰে, তথাপিও সাহিত্যৰূপে লছোদৰ স্বৰাৱ ‘শকুন্তলা’ এক সাৰ্থক সফল অনুবাদ
কৰি নোৱাৰি।

‘জোনাকী’ৰ ডেউতিত পৰুপাওৱা



লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা



পন্ননাথ গোহাঞিবৰুৱা



হুৰ্গীপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ-বৰুৱা

‘জোনাকী’ৰ ডেউতিত পৰুপাওৱা চিত্ৰ, লগতে, হানাহবত দিয়া ‘অতুল হাজৰিকা’, ‘কয়লানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য’ আৰু ‘প্ৰবীণ ফুকন’ৰ চিত্ৰ কেইখন শ্ৰীঅতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা দেৱৰ সৌজন্যত প্ৰাপ্ত।



বেণুধৰ বাজখোৱা



চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা

৭ম পট

‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী

অসমত বগা-বঙালৰ প্ৰথম কদম্ পবোধেই এজাক শকুনিবো প্ৰৱেশ ঘটিল।
টোলৰ লগত টেমেকা এই শকুনিগণৰ বিষ-নিবাসত অসমৰ বিজ্ঞালয় আৰু আদালতত
অসমীয়া ভাষা তিষ্ঠিব নোৱাৰা হ’ল, ইয়াৰ ঠাইত বঙালী ভাষাই মেৰ-পাক দি
বহিল। ভাষা-সাহিত্য-ৰূপী পৱিত্ৰ ধৰ্মক্ষেত্ৰত কুকৰ্কেত্ৰ বণ হ’ল। ‘জোনাকী’ৰ
জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱে বণভেৰী বজালে এইদৰে—

(১) লক্ষ্মীনাথে লৌকিক সাধুকথাৰ বৰবাণিত ধেমেলীয়া নাটৰ আধাৰ-
শিলা স্থাপন কৰিলে;

(২) পদ্মনাথে বুৰঞ্জীৰ নগ্ন সত্যত ছন্দ-সজ্জাৰ বহন সানি সাত-বক্তা
কাৰে সাজিলে;

(৩) দুৰ্গাপ্ৰসাদে বাস্তৱ-ধৰ্মী ধেমেলীয়া নাটৰ জোলোঙা কান্ধত লৈ নতুন
বগৰ তুলিলে;

(৪) বেণুধৰ বাজখোৱাই লঘু-গুৰু কথাৰ দোমোজাত লেখনী বুলালে;

(৫) চল্লধৰে মধুলেহি বৃত্তি লৈ দূৰ-দূৰণিৰ মধু আহবণ কৰি নতুন মৌচাক
সাজিলে।

পূৰ্বৱৰ্তী নাট্যকাৰ সৱৰ প্ৰচাৰ-ধৰ্মী নাট্য কলাই মূৰ লুকালে; নাট্যবলৰ
নতুন ভুমুক ওলাল। পঞ্চপাণ্ডৱৰ ভৈৰৱী নিনাদেৰে শকুনিৰ প্ৰতিশোধ লোৱা হ’ল।
কুক-সৈন্তাই প্ৰমাদ গণিলে।

এই পঞ্চপাণ্ডৱৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয়—

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা (ব্ৰ: ১৮৬৮-১৯৩৮) (লৌকিক সাধু কথাৰ বৰবাণিত,
ধেমেলীয়া নাটৰ আধাৰ-শিলা স্থাপক)

লিভিকাই—(ব্ৰ: ১৮৮২)

দেৱযানী—(ব্ৰ: ১৯১১)

নোয়ল

পাঁচনি

দিক্ৰ-পতি-নিক্ৰ-পতি

চক্ৰধ্বজ সিংহ

বেলিমাৰ

জয়মতী কুঁৱৰী

গদাধৰ বজা—(ব্ৰ: ১৯১৮)

হৰবৰল—(ব্ৰ: ১৯৩১)

বৰবৰুৱাৰ বেজাল বৰ্ণ বিৱৰ্ত্তি—(ব্ৰ: ১৯৩১)

}—(ব্ৰ: ১৯১৫)

}—(ব্ৰ: ১৯১৩)

নাট্যকাৰৰ পৰিচয়—১৮৬৮ খৃষ্টাব্দত শিৱসাগৰৰ এক সম্ভ্ৰান্ত বৈষ্ণৱ পৰিয়ালত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ জন্ম হয়। শিৱসাগৰতে তেওঁ স্কুলীয়া শিক্ষা সাং কৰি কলেজীয়া শিক্ষা লাভৰ বাবে কলিকতালৈ যায়। তেওঁ তাত থকা কালছোৱাৰ ভিতৰত ১৮৮২ চনত কলিকতাত ‘জোনাকী’ কাকতৰ প্ৰকাশ হয় আৰু এই কাকতৰ যোগেদিয়েই তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ হয় বুলিব পাৰি। এই সময়তে বঙ্গদেশৰ এক অভিজাত ঠাকুৰ বংশৰ সৈতে তেওঁৰ বৈবাহিক সম্বন্ধ ঘটে। তেওঁ গোটেই জীৱন প্ৰায় অসমৰ বাহিৰত কটাব লগীয়া হয়। উৰিষ্যাৰ সম্বলপুৰতো বছৰিদিন কাঠৰ ব্যৱসায় কৰি জীৱন নিৰ্বাহ কৰিব লগীয়া হৈছিল। অসমৰ বাহিৰত থকা সত্ত্বেও তেওঁ দিনে-নিশাই অসমৰ চিত্ৰ-বিচিত্ৰ ৰূপকেহে মাথোন তেওঁৰ কল্পনা ৰাজ্যত দেখিবলৈ পাইছিল আৰু সেয়ে তেওঁৰ সাহিত্যত ৰূপে-ৰসে-গন্ধে বিধে বিধে বিকসিত হৈ প্ৰতিভাত হৈছিল। গল্প, পদ্য, নাটক, প্ৰবন্ধ-নিবন্ধ, সমালোচনা আদি সাহিত্যৰ প্ৰায় প্ৰতিটো দিশতেই তেওঁ হাত দিছিল আৰু য’তে হাত দিছিল তাতে কৃতিত্ব অৰ্জন নকৰি থকা নাই। বেজবৰুৱাৰ নাম ললেই আমাৰ পোনেই মনত পৰে তেওঁৰ হাত্মবসাত্মক ৰচনাবোৰলৈ। নাট্যকাৰৰূপেও তেওঁৰ কৃতিত্ব ৰচনাৰ হাত্মবসাত্মক দিশবোৰত আৰু ধেমেলীয়া নাটবোৰতহে অধিক।

লৌকিক সাধুকথাৰ ওপৰত ধেমেলীয়া নাটৰ আধাৰ-শিলা স্থাপন :— তেওঁৰ ধেমেলীয়া নাট এইকেইখন, ‘লিতিকাই’, ‘নোমল’, ‘পাঁচনি’, ‘চিকৰপতি-নিকৰপতি’, ‘হয়বৰল’, ‘বেজবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠবিংশতি’। ‘লিতিকাই’ নাটখনৰ প্ৰকাশ ‘জোনাকী’ৰ ১ম সংখ্যাত আৰম্ভ হৈ দ্বাদশ সংখ্যাত সমাপ্ত হয়। ‘মোৰ জীৱন সৌৱৰণ’ত বেজবৰুৱাই লিখিছে যে, ১৮১০ শকৰ মাঘ মাহত ‘জোনাকী’ৰ প্ৰথম সংখ্যা ওলায়। সেই সংখ্যাৰ পৰা এবছৰলৈকে লেঠাৰি নিছিগাকৈ ‘লিতিকাই’ নাটখনি ছপা হৈ থাকে। প্ৰতি সপ্তাহৰ শনিবাৰ আৰু দেওবাৰৰ দিনা তেওঁ কলিকতাৰ ইডেন উপনৰ নিজান গছৰ তলত বেঞ্চৰ ওপৰত বহি ‘লিতিকাই’ৰ একো আখ্যা লিখিছিল। ‘লিতিকাই’ৰ সাধুটো তেওঁৰ মনত থকা বাবে কোনো ‘প্লট’ নগঢ়ি মনত যেনে ভাবে আছিল তেনে ভাবেই একেবাৰেই লিখি গৈছিল আৰু ইয়াৰ যোগেদিয়েই অসমীয়া সাহিত্যত বেজবৰুৱাই ধেমেলীয়া নাটৰ পাতনি মেলিলে বুলি কব পাৰি। হেম-গুণাভি-কল্পৰ পিছত প্ৰায় ডেৰকুৰি বছৰ অসমীয়া সাহিত্যত বিশেষ গধুৰ নাট ওলোৱা নাই। এই কালছোৱা ধেমেলীয়া নাটৰ আৰিভাৱ কাল। এই সময়ত বঙ্গ-সাহিত্যৰ কবলত পৰি অসমীয়া সাহিত্য প্ৰায় লুপ্তপ্ৰায় হব ধৰিছিল। জনসাধাৰণৰ মাজত উচ্চ শিক্ষা-দীক্ষাৰ প্ৰসাৰ প্ৰায় হ্ৰাস পাই আহিছিল। এনে

এটা ছৰ্যোগৰ দোমোজাত আমাৰ সাহিত্যিক কেইজনমানে ধেমেলীয়া নাটেৰে বাইজৰ মাজত কলা-কৃষ্টি বিলাস-বিনোদৰ যোগান ধৰিলে।

তেওঁৰ ধেমেলীয়া নাটবোৰ দুই শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰিব পাৰি—(১) অমুকৃত, (২) মৌলিক। পৌৰাণিক নাট ‘দেৱযানী’ত বাদে বেজবকৰাৰ প্ৰথম বচিত নাট চাৰিখন অমুকৃত আৰু লৌকিক সাধু কথাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি বচিত। আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্য পাশ্চাত্যৰ অনুকৰণত যুগুত কৰা বুলি যি এটা মত প্ৰচলিত হৈ আছে, সি কেৱল নাটকৰ বাহ্যিক ৰূপটোতহে। বেজবকৰাৰ ধেমেলীয়া নাট্যৱলীলৈ মন কৰিলেই দেখা যায় যে সেই সময়ত তেওঁৰ পাশ্চাত্য অনুকৰণৰ প্ৰেৰণা-স্থলী ইংৰাজী আৰু বঙালী সাহিত্যই বেছি। কিন্তু ইংৰাজী আৰু বঙালী ধেমেলীয়া নাটবোৰ এনেকুৱা সাধুকথাৰ ৰূপান্তৰ নহয়; এইবোৰ সামাজিক, কল্পনামূলক, অথবা পৌৰাণিক।

লিভিকাঠ—নিতাই, সতাই, ভোলাই, মনাই, তিতাই, পুহাই আৰু বসাই নামৰ সাতটা নিচেই অজলা ককাই-ভাই আছিল। পিতাকৰ মৃত্যুৰ পিছত সিহঁত হাহাকাৰত পৰিল। এদিন জোনাক-ৰাতি কেউটি একেলগে ওলাই গৈ কোৰ মাৰি থোৱা পকা চপৰাণি এহালিচা দেখি তাকে সাগৰ বুলি ভাবি সাহুৰি পাৰ হব ধৰিলে। এইদৰে ৰাতি পুৱাল আৰু সিপাৰ হৈ সিহঁত সাতজন আঙেনে নাই গণি চাব ধৰিলে। প্ৰতিটোৱে গণি নিজক বাদ দিয়ে আৰু লেখত ছজন মাত্ৰ হয়গৈ। এনেতে তাত দেউৰাম বামুণ উপস্থিত। অজলাইতৰ কাণ্ড দেখি টেঙৰ বামুণে স্মৃধিলে বোলে হেৰোৱা ভায়েকটোক উলিয়াই দিলে সিহঁতে তেওঁক কি দিব। কেউটাই তেওঁৰ ঘৰত বন্দী হৈ থাকিব বুলি কথা দিলে আৰু সেই মতে থাকিলগৈ। গজ মূৰ্থ সিহঁত! বামুণৰ বহুৱা হৈ সিহঁতে কতনো অদভূত অপকৰ্ম নকৰিলে! এদিন বামুণৰ মাকৰ মূৰৰ ওপৰত ধানৰ ডাঙৰি পেলাই মূৰহঁতে বুঢ়ীৰ মৃত্যু পৰ্য্যন্ত ঘটালে। তেতিয়া বামুণেও তাৰ ছোৱ তুলিবলৈ বুলি সিহঁতক বধ কৰাৰ এটা অপদৃষ্টত উপায় উলিয়ালে। সেইমতে এদিন গছৰ প্ৰকাণ্ড ডাল এটা কাটি সিহঁতক কাণপাতি ধৰিবলৈ কয়। তিতাইড বান্ধে হোলগোজ ভকত ছটাই তাকে শুনি কাণপাতি ধৰিলে আৰু মৃত্যু-মুখত পৰিল। তিতাই অলপ টেঙৰ। যি কাণপাতি নধৰিলে আৰু সেইবাবে কোনো মতে জানিবা সাবিল। তাকো বামুণে জেঠেবিয়েকৰ হতুৱাই বিব পুৱাই মৰোৱাৰ চেষ্টা কৰি চিঠি দিছিল, কিন্তু তিতায়ে বামুণৰ চিঠিখন বদলাই বাটত আইন এখন লিখি দিলে যে বামুণৰ খুলশালিয়েকক তাৰ সৈতে বিয়া দিব লাগে। সেইমতে তিতায়ে দেউৰাম বামুণৰ খুলশালিয়েকক বিয়া কৰাই লৈ ঘৰ পালেহি। বামুণে ঘটনা বিপৰীত দেখি তাক্যৰ মানিলে।

নোমল—নাহব-ফুটকা নামেৰে এটা হোজা গাৱলীয়া মানুহ, নিচলী তাৰ ঘৈণীয়েক। সিহঁতৰ পাঁচোটাকৈ ল'ৰা উপজি উপজি মৃত্যু-মুখত পৰে। শেষৰ পেট-মোটা ল'ৰাটো ওপজাত ঘৈণীয়েকৰ কথা মতে নাহব-ফুটকা গোসাঁই-ঈশ্বৰৰ ঘৰলৈ গ'ল ল'ৰাটোৰ বাবে নিৰ্মালি-প্ৰসাদ এফেৰা আনিবলৈ বুলি; লগতে গোসাঁই-ঈশ্বৰৰ মুখে তাৰ নাম এটাও আনিব। নাহব-ফুটকাৰ এটা দোষ যে সি যেই সেই কথাকে খিতাতে পাহৰি যায়। আথেবেথে গৈ সি এদিন আঠীয়াবাৰী সত্ৰাধিকাৰ গোসাঁইৰ ঘৰত সেই উদ্দেশ্যে উপস্থিত হৈছেগৈ। গোসাঁয়ে ল'ৰাটোৰ নাম 'নোমল' থ'লে। কিন্তু সি আহোঁতে বাটতে পাহৰি ঘৰ পাই "নেমেল" "নেমেল" কৈ চিঞৰিব ধৰিলে। নাওঁ মেলিব খোজা কেইটামান নাৱৰীয়াই তাকে শুনি সিহঁতক নাওঁ মেলিবলৈ বাধা দিয়া বুলি ভাবি তাক কিলালে। ইয়াৰ পিছত সি 'নোমল'ৰ বদলি 'নহবৰ হ'ল ঐ' 'নহবৰ হ'ল' এইবুলি বাৰে বাৰে চিঞৰি আছে। ইয়াকে শুনি সমদল-যাত্ৰা কৰি অহা গায়ন-বায়নৰ দল এটাই তেওঁবিলাকক ঠাট্টা কৰা বুলি ভাবি তাক আকৌ মাধ-মাৰ সোধালে। 'নোমল' নামটো তাৰ আক মনত নপৰিল! সি ঘৰলৈ গৈ ঘৈণীয়েকৰ আগত নামটো 'নেমেল' দিয়া বুলিহে ক'লেগৈ।

পাঁচনি—ধৰ্মাই নামৰ গাৱঁৰ এজন পাঁচনি; তেওঁ ঘৰলৈ অতিথি আহিলে ভাল পায়, কিন্তু ঘৈণীয়েক তাৰ বিপৰীত। এবাৰ আলহীক তাই পাঁচনিৰ হতুৱাই ঢেকী-ধোৰাৰে খেদালে; আকৌ এবাৰ আলহী এজনক মেকুৰী-পোৱালিৰ মঙহেৰে ভাত খুৱাব বুলি ফাকি দি ছল কৰি খেদাই পঠিয়ালে।

চিকৰ্পতি-মিকৰ্পতি—চিকণপুৰ ৰাজ্যৰ বিচাৰালয়ত নানাবকমৰ বিচাৰ চলিছে। কিন্তু তাত থকা বিখ্যাত চিকৰ্পতি নামৰ চোৰ এটা কোনো মতেই ক'তো ধৰা নপৰে। এবাৰ ৰজাই তাক কয় যে সি যদি ৰজাৰ হাতৰ আঙুলিৰ চিৰি আঙঠিটো চুৰ কৰি নিব পাৰে তেতিয়াহলে তাক বৰ-চোৰৰ খিতাপ দিব। চিকৰ্পতি সেই কাৰ্য্যত কৃতকাৰ্য্য হ'ল আক তাক বৰ-চোৰৰ খিতাপ দিলে। তাৰ অসাধাৰণ বুদ্ধিৰ কথা জানিব পাৰি ৰজায়ে তেওঁৰ জীয়েকৰ বাবে ৰজাৰ ল'ৰা এটা যোগাব কৰি দিবলৈ তাকে ঘটক পাতিলে। ৰাজ-অম্বুবোধ বন্ধা কৰি সেই উদ্দেশ্যে এদিন গৈ সি ডিঙা নগৰৰ ৰজাৰ ঘাটত নাও বান্ধিলেগৈ। তাতো নিকৰ্পতি নামে এটা বৰ-চোৰ আছে। সি বুদ্ধি কৰি নাৱৰ সকলো বস্তু লুট ভাৰ বান্ধি ঘৰলৈ যাব ধৰিলে। চিকৰ্পতিয়ে সেই চোৰেই যে নিকৰ্পতি এই কথা জানিব পাৰি নিকৰ্পতিৰ দৰে নিজকে সজাই তিনি-পৰীয়া নিশা নিকৰ্পতিৰ ঘৰ পালেগৈ আক নিকৰ্পতিৰ ঘৈণীয়েকক চুৰি মালবোৰ উলিয়াই দিবলৈ ক'লে, নহলে ৰজাই হেনো ধৰাই নিবহি। নিকৰ্পতিৰ ঘৈণীয়েকে তাকে নিজৰ গিৰিয়েক বুলি ভাবি সকলো বস্তু উলিয়াই দিহে আক সি লৈ গুচি যায়।

পিছদিনা পুৱা নিকৰ্পতিয়ে প্ৰকৃত বহুস্ত বুজিব পাৰি লৰালৰিকৈ গৈ চিকৰ্পতিৰ ঘাটত লগ ধৰিলেগৈ, ছয়ো খিতাতে মহামিত্ৰ হৈ পৰিল আৰু নিকৰ্পতিৰ বুদ্ধি-পৰামৰ্শ মতে কাম কৰি চিকণপুৰৰ বজাৰ জোঁৱায়েক যোগাৰ কৰি দিলে তাৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধি হ’ল।

লৌকিক সাধুকথাৰ ভেটিত বচিত হোৱা বাবে নাট কেইখনৰ মূল বিষয়-বস্তুত বেজবৰুৱাৰ মৌলিকত্ব নাই আৰু সেই পিনৰ পৰা চাবলৈ গলে কেউখন নাটৰ কাহিনী সম্বন্ধে মন্তব্য কৰিবলগীয়া বিশেষ একো নাই। তথাপিও স্থান-কাল-বিভাগত, কাহিনী-উপস্থাপনত, বচনা-বীতিত আৰু ঠায়ে ঠায়ে সামাজিক চিত্ৰ চিত্ৰণত লিখকৰ মৌলিকত্বই দেখা দিছে। ‘লিটিকাই’ত সাতোটা ভায়েক-ককায়েকৰ ই যে ডেকা-কালৰ কাহিনী এই কথা সাধুটোৰ পৰাই জনা যায়। ইয়াৰ ঘটনাস্থলী বংপুৰ। ‘নোমল’ একে দিনৰ ঘটনা মাথোন। ‘পাঁচনি’ আৰু ‘চিকৰ্পতি-নিকৰ্পতি’ৰ কাল নিৰ্ণয় কৰিব নোৱাৰি; মূল চৰিত্ৰ কেইটাৰ জীৱনব্যাপি ঘটি থকা বিভিন্ন ঘটনাৰ বিৱৰণ ইয়াত নাটকীয় আকাৰত উপস্থাপিত কৰা হৈছে। একোখন ঠাইৰ ঘটনা বুজাবলৈ সেই ঠাইৰ বাবে একোটা সূকীয়া ‘দৰ্শন’ দিয়া হৈছে আৰু ইয়াৰ ফলত কোনো কোনো ‘দৰ্শন’ অতি চমু হোৱা বাবে অভিনয়-বিষয়ত কিঞ্চিত অনুবিধা নহৈ থকা নাই। উদাহৰণ স্বৰূপে, নাৱৰীয়াহঁতক ‘নেমেল’ বুলি কবলৈকে ‘নোমল’ত এটা সূকীয়া ‘দৰ্শন’ সংযোজন কৰিবলগীয়া হৈছে (৪ৰ্থ দৰ্শন)। সেইদৰে “নহবৰ হ’ল ঐ নহবৰ হ’ল” বুলি কবলৈ আকৌ এটা ‘দৰ্শন’ দিয়া হৈছে (৫ম দৰ্শন)। সেইদৰে ‘পাঁচনি’ৰ ৪ৰ্থ ‘দৰ্শন’ত পাঁচনিয়ে ঘৈণীয়েকক নামঘৰত বস্তু এগছ দিয়াৰ কথাষাৰ মাথোন কৈছে; আৰু ইয়াৰ বাবে দৃষ্টান্তৰ একেবাৰে অনাবশ্যক। এইবোৰ কথা অগ্ৰাণ্ণ ‘দৰ্শন’ৰ সৈতে সহজে সংযুক্ত কৰিবৰ উপায় থকা সত্ত্বেও সূকীয়া দৃষ্ট দিয়াত নাট্যকাৰে অভিনয়-দিশটোলৈ সিমানে মনোনিৱেশ নাই কৰা যেন দেখা যায়। অগ্ৰাণ্ণ ‘দৰ্শন’বোৰত স্থান-কালৰ প্ৰয়োজনাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হৈছে। কাহিনীৰ জকাবোৰ সাধুকথাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হলেও ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনাই ভূমুকি মাৰি মূল সাধুকথাৰ চাৰিবেৰৰ তিতবতে নানান্তাৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। তাৰে কেইটামান উদাহৰণ তলত দিয়া হ’ল—

(১) তেওঁৰ চৰিত্ৰবোৰ প্ৰায়েই বৈষ্ণৱ-ভাৰাপন্ন। তেওঁলোকৰ মুখত কথা-প্ৰসঙ্গত কীৰ্ত্তন-দশমৰ পদ-আবৃত্তি আৰু কৃষ্ণকথা অতি সঘন। ‘লিটিকাই’ত নিভায়ে জাত লগাই গায় “পাৰ কৰাএ বয়ুনাথ সংসাৰ সাগৰে”; তিভায়ে গায়—“চল্লাবাত অনুবে কৃষ্ণক নিলে হৰি” ইত্যাদি। তিভায়ে সাধুকথা এটা কৰ্ত্ততেও “কৃষ্ণক চিন্তি” বুলিহে আবৃত্ত কৰে; ইও আকৌ ‘বৰসৰাই’ খাবলৈ যোৱা বুঢ়া-বুঢ়ীৰ সাধুহে। সেইদৰে

দেউৰামেও হাতত ফুলৰ কুকি লৈ কীৰ্ত্তনৰ পদ মাতিহে প্ৰৱেশ কৰিছে—“পাচে ত্ৰিনয়ন দিব্য উপবন” ইত্যাদি। ‘নোমল’ত ভাগৱতীয়ে দশাৱতাৰ স্তোত্ৰৰ এফাকি গাই গীতা-ভাগৱত আদি শাস্ত্ৰৰ আলোচনা কৰিব ধৰে। ইয়াত উল্লেখ কৰা আঠীয়াবাৰী সত্ৰখনো বৈষ্ণৱ সত্ৰৰ অনুৰূপে কল্পনা কৰা হৈছে। গোঁসায়ী মাধৱদেৱৰ ‘দধিমথন’ নাটৰ আখৰা কৰিবলৈ ভকতক আদেশ দিয়ে। পাঁচনি’ত ধৰ্ম্মাই পাঁচনিয়ে হৰি-নাম স্মৰণ কৰি একাধিকবাৰ বৈষ্ণৱী শাস্ত্ৰৰ পদ মাতে—“যত দেখা ভাৰ্য্যা-পুত্ৰ সবে অকাৰণ” (৩য় দৰ্শন), “কুকুৰ শিকাল গাধৰো আতমা বাম” (৫ম দৰ্শন)। ‘চিকৰ্ণপতি-নিকৰ্ণপতি’ত চৰ্কাৰী আদালততো বিখ্যেখৰ উকীলৰ মুখত কথা-প্ৰসঙ্গত “হৰি কথা অমৃতৰ সমাকে অমৃত প্ৰাণ” শুনা যায় (১ম দৰ্শন); বামানুজ, শঙ্কৰাচাৰ্য্য আদি বিষয়েও আলোচনা হয়।

(২) নাটবোৰত বিয়া-সবাহ আদি যিবোৰ অনুষ্ঠানৰ দৃশ্য দেখুউৱা হৈছে, সেইবোৰ অসমীয়া গীত-পদ, জোৰানাম, যোজনা-ফকৰা আদিৰে ভৰপূৰ।

(৩) ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষভাগত বঙালী ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিয়ে অসমৰ ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিক জপতিয়াই ধৰি মূৰ দাঙিব নোৱাৰা কৰি পেলাইছিল। ‘নোমল’ত আঠীয়াবাৰীৰ সত্ৰাধিকাৰে বঙ্গলা নাট ৰচনা কৰা কথাৰ উল্লেখ আছে আৰু তাৰ গুণ বখানি গোঁসায়ী আৰু কেহোঁৰাম গায়নে এইদৰে কৈছে—“ বঙ্গলা নাটকৰ বৰ তেজ। অঙ্কীয়া নাটৰ নিচিনাতো আৰু সি মেৰ্‌মেৰীয়া নহয়।” গোঁসাই—“এৰা, মাধৱদেৱে কৰা অঙ্কীয়া ‘দধিমথন’ আৰু মোৰ এই বঙ্গলা ‘দধিমথন’ এই দুখন মিলালেই বুজিব পাৰিবা। মোৰ নাটৰ পৰা কালি নতুনকৈ ৰচনা কৰা গীত এটাৰ মূৰৰ ফাকি গাওঁ শুনা, পিছৰ কেইফাকি মনত নাই—

“আৰে নন্দ আইল, নন্দ আইল,

নন্দ আইল ছৱা,

আৰে দুজন লোক দাড়ায় আছে

খাই কি নেখায় গুৱা।”

কেহোঁ—কি সুন্দৰ! কি সুন্দৰ! ৰচনাৰ কি তেজ! এইবাবেই আৰু-বেলি প্ৰভুজগন্নাথে কৰা বঙ্গলা ‘সীতা স্বয়ম্বৰ’ ভাৱনাত মানুহে নামঘৰ নধৰা তৈ পৰিছিল, আৰু মহাপুৰুষৰ অঙ্কীয়া ‘সীতা স্বয়ম্বৰ’ ভাৱনাত তেনে মানুহ হোৱা কোনে ক’ত দেখিছে? (তৃতীয় দৰ্শন)।

(৪) প্ৰাচীন অসমৰ কৃত্ৰিম পত্ৰ-লিখন-ৰীতি এটা ‘লিভিকাই’ত পোৱা যায়। তিভাইক বধ কৰাবলৈ দেউৰামে জেঠেৰীয়েকলৈ এইদৰে চিঠি লিখিছিল—

“৩৩ত্ৰীত্ৰীহৰি

বংপুৰ। কস্ত পত্ৰমিদং মাগশীৰ্ষ ৩ শকে ১৬০৮।

মম প্ৰাণাধিক জেঠেৰি !

কাৰণ কেইবা দিবস যাবলৈ তোমাৰ মঙ্গলামঙ্গল পাবৰ জন্তে গোণ হোৱা দেখি চিন্তিতাতাস্ত আছে। পত্ৰ লিখি চিন্তা দূৰ কৰিবা এইমাত্ৰ ভাপ।

১ দফা—তদনন্তৰ এই পত্ৰবাহক মোৰ লিতিকাই। সি আমাক স্বামী-স্ত্ৰী উভয়কে মধ্যবিত্তি নিদ্রিতাৱস্থাত ঘৰত জুই দিয়া পুৰি মাৰিবৰ জন্তে প্ৰেৰিত আছিল।.....ইত্যাদি।

অলমতিবিস্তৰেণ। ইতি

তোমাৰ স্নেহ এৰ মঙ্গলাকাঙ্ক্ষী

ত্ৰীদেৱবাম দেৱ শৰ্ম্মাণঃ।”

লৌকিক সাধুকথাবোৰ যুগ-নিৰপেক্ষ হলেও “চিকৰ্পতি-নিকৰ্পতি”ৰ প্ৰথম দৰ্শন অৰ্থাৎ বিচাৰালয় দৃশ্যত অসমৰ ৰাউছ ৰাজহৰ আদি যুগৰ কাছাৰীঘৰৰ বিষয়-ববায়ী উকীল, আচামী, গুচৰীয়া, পেচকাৰ আদিৰ চলন-ফুৰণ, কথা-বতৰাৰ এটা বাস্তৱ চিত্ৰ দেখিবলৈ পোৱা যায়।

কাহিনী-বিষয়ত নাট্যকাৰ লৌকিক সাধুকথাৰ ওচৰত থকৱা হলেও স্থান-কালৰ সঙ্গতি ৰাখি তাক নিয়াৰিকৈ উপস্থাপিত কৰাত তেওঁৰ নাট্যকলা-কৌশলৰ পৰিচয় পোৱা গৈছে। কেউটা কাহিনী প্ৰায় অলৌকিক আৰু অস্বাভাৱিক হোৱা বাবে ধেমেলীয়া নাটৰ বিষয়-বস্তু ৰূপে অনুপযোগী হোৱা নাই। তাতে লিখকৰ বসমধুৰ প্ৰকাশভঙ্গীয়ে অদ্ভুত ৰূপে ক্ৰিয়া কৰি বসব মোচাক সজাই সকলোকে তাৰ সোৱাদ দিব পাৰিছে। বেজবৰুৱাই ভাষাৰে ইন্দ্ৰজাল তৰি প্ৰকাশভঙ্গীৰে মোহিনী ৰাণ মাৰিব পাৰে। তেওঁ ধেমেলীয়া নাট কেইখনত যি ভাষা প্ৰয়োগ কৰিছে সি গাৱলীয়া কথা ভাষাৰ ছবছ ৰূপ। তাত নাটকীয় ভাষা বুলিবলৈ একো নাই; জতুৱা ঠাঁচ, প্ৰবচন, ফকৰা-যোজনা, গীত-পদ আদিৰে ভাষা মেত্‌মৰা। নিচলীয়ে ‘নোমল’ত কান্দি থকা কেচুৱাটিক নিচুকাইছে এইদৰে—

“ঐচ্ ঐচ্ এ বান্দৰ পোৱালি।

বাটে টোকাই লৈ যায় পিঠি জোকাৰি।”

‘লিতিকাই’ত তিতায়ে ভাৰিছে—“কি ভয়হৰ কথা। কি মহা কাছ। গুৰু। গুৰু!! বিটলীয়াৰ কথাটো গোটেই মিছা!.....কঠালগুটি ভাতত দি একাহী ভাত খোৱা বামুণে নাহবতকৈ শূকাঠি ওলাবলৈ আহিছে। (৫ম অঃ)

প্ৰব্য সাধুকথাৰ দৃশ্যকাব্যলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাত নাট্যকাৰ সকল হৈছে।

সন্দেহ নাই; কিন্তু কেইটামান কথাই নাট্যকাৰৰ বসবাজৰূপী গৌৰৱত দোষৰ কিঞ্চিৎ ছিটিকিনিও নেপেলাই থকা নাই। কোনো কোনো নাটত তেওঁ খোনা, খোনা, পেটুৱা বামুণ, মহন্ত আদি চৰিত্ৰৰ যোগেদি হাস্যৰস সৃষ্টিৰ চেষ্টা কৰিছে। কোনো কোনো ঠাইত মানুহৰ অশুদ্ধ ভাষা আৰু উচ্চাৰণ-গত দোষ লৈ তেনে প্ৰয়াস কৰিছে, কোনো কোনো ঠাইত সাম্প্ৰদায়িক ৰীতি-নীতি ছুই এটাৰ ওপৰতো বিৰূপ মন্তব্য কৰি এই চেষ্টা কৰা দেখা যায়। সংস্কৃত প্ৰহসনবোৰত দেৱ-দেৱতাসকলৰ অঙ্গ-বিকলতা আৰু চাৰিত্ৰিক বৈসাদৃশ্য দেখুৱাই ঠায়ে ঠায়ে হাস্যৰসৰ উদ্ভাৱনাৰ চেষ্টা আছে। বেজবৰুৱাৰ নাটত এনে চেষ্টা সংস্কৃত প্ৰহসনৰেই সুদূৰ-প্ৰসাৰী প্ৰতিবিম্ব হব পাৰে। কিন্তু এনে চেষ্টা যুক্তিকৰ নহয়, মানৱ-সমাজৰ কটিকৰ নহয়। ‘লিতিকাই’ত মনাই খোনা, তিতায়ে বামুণৰ সাধুকথা এটা কওঁতে বামুণৰ লগুণডালৰ ওপৰত যিটো দৃষ্টি পেলালে সি বামুণ সম্প্ৰদায়ৰ কটি-বিগৰ্হিত। বেজে বামুণক কৈছে যে তেওঁ গাৰ পৰা লগুণডাল নাতৰালে তেওঁৰ সেই জাতি-লাও খাই হোৱা পেটৰ অসুখ ভাল নহব। বামুণে সেইদিনাৰ পৰা ভয়ত লগুণডাল হাতত ওলোমাই লৈ ফুৰিব ধৰিলে।

পূৰ্ণাঙ্গ সামাজিক নাট্যৰূপে বেজবৰুৱাই এখনো নাট লিখা নাই যদিও ‘হয়বৰল’ আৰু ‘বৰবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠ বিংশতি’ত এইবিধ নাটৰ অৰূপ আভাস পাবলৈ আছে। তিনি-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট ‘হয়বৰল’ত আধুনিক শিক্ষিতা নাৰীৰ এটি চাৰিত্ৰিক দিশ ফুটি উঠিছে। হেডমাষ্টাৰ গোলোক চন্দ্ৰ বৰাৰ পত্নী কল্পিণী বৰা এগৰাকী আই-এ পাছ শিক্ষিতা নাৰী; তেওঁ মহিলা সমিতি এখনৰ সম্পাদিকাও। ললিতা নামৰ অইন এগৰাকী বি-এ পাছ শিক্ষিতা নাৰী; তেওঁ বাগিছা এখনৰ পৰিচালক পীতৰামৰ পত্নী। ছয়ো গৰাকী মহিলা সমাজ-সেৱিকাৰ আদৰ্শৰূপে অঙ্কিত হৈছে; কিন্তু অৰ্থাভাৱত তেওঁলোকৰ অৱস্থা ক্ৰমান্বয়ে অতি শোচনীয় হৈ পৰিল। কেৱল সমাজ-সেৱাই মানুহক মুখুৱায়, জীৱিকা-উপাৰ্জনৰ বাবে মানুহক টকা লাগে, আৰু টকা উপাৰ্জন কৰিব লাগিলে মানুহজন অলপ টকটকীয়া হব লাগে। নাটখন প্ৰকাশ হয়—বাঁহী’ৰ ১৮৫৩ শক, বিংশতম বছৰ একাদশ সংখ্যাত। ‘বৰবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠ বিংশতি’ও অইন এখন ক্ষুদ্ৰ সামাজিক নাট। ইয়াৰো প্ৰকাশ হয় ‘বাঁহী’ৰ ১৮৫৪ শক, একবিংশতিতম বছৰ ৭ম সংখ্যাত।

[পৰৱৰ্তী পৃষ্ঠাত এই নাটখনৰ আৰু ‘গদাধৰ বজা’ৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য]

চক্ৰৱৰ্ত্তী সিংহ—এই নাটখনৰ মূল বিষয়-বস্তু নাট্যকাৰে হেমচন্দ্ৰ গোস্বামীৰ ‘শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ’ নামৰ প্ৰবন্ধ, গেইটু চাহাবৰ ‘অসম বুৰঞ্জী’ আৰু উপেন্দ্ৰনাথ বৰুৱাৰ কিতাপ এখনৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰিছে। প্ৰথমটো প্ৰবন্ধ তাহানি ‘উৰা’ নামৰ

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চাশতাব্দী বৰ্ণভেৰী (বেজবৰুৱা) ১৭৭

কাকতত প্ৰকাশ হৈছিল। গোস্বামীদেৱৰ মতে শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ ১৬৬৮ খৃষ্টাব্দত শেষ হয়। ১৬৭০ খৃঃত চক্ৰধ্বজ সিংহৰ মৃত্যু ঘটে আৰু উদয়াদিত্য বজা হয়। কিন্তু গেইট চাহাবৰ বুৰঞ্জী আৰু অত্যাশ্ৰুত্ব হৈ এখন বুৰঞ্জীৰ মতে উদয়াদিত্যৰ দিনতহে এই যুদ্ধ সমাপ্ত হয় বুলি কোৱা আছে। বেজবৰুৱাই গোস্বামীদেৱৰ মত অনুসৰণ কৰি শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ চক্ৰধ্বজসিংহৰ দিনতে আৰম্ভ হৈ তেওঁৰ দিনতে শেষ হয় বুলি দেখুৱাইছে। জয়ধ্বজ সিংহ বজাৰ দিনত আউৰেংজীৰ আদেশ অনুসৰি বিপুল সৈন্তবাহিনী লৈ মিৰজুমলা অসম পায়হি আৰু বজাৰ সৈতে সন্ধিৰ প্ৰস্তাৱ কৰি যুদ্ধ অভিলাস এৰি উলতি গুচি যায়। চক্ৰধ্বজ সিংহই (বাজৰকাল ১৬৬৩-১৬৭০ খৃঃ) সন্ধিৰ প্ৰস্তাৱ মতে তেওঁৰ দিনত মোগলৰ প্ৰাপ্য ধন-বিত্ত নিদিয়াত মিৰজুমলাই পুনৰ আহি যুদ্ধ ঘোষণা কৰে। এয়ে শৰাইঘাট বৰ্ণৰ সূত্ৰপাত। লাচিত বৰফুকনৰ সেনাপতিত্বত অসমীয়াই দেহে-কেহে এই বৰ্ণত যোগ দিয়ে আৰু ইয়াতে মোগলৰ শোচনীয় পৰাজয় ঘটে। “মোৰ দেশতকৈ মোমাই ডাঙৰ নহয়”— দেশপ্ৰাণ লাচিতৰ এই অমৰ বাণীয়ে এই যুদ্ধত মনুষ্যশক্তিৰ দৰে বিহ্বাৎ-সঞ্চাবে যি অলৌকিক ফল দেখুৱালে সি অসমীয়াৰ প্ৰাণত আজিও উৎসাহ-উদগনিৰে কণ্ঠব্যৰ ইঙ্গিত দি আহিছে।

‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ পাঁচ-অঙ্কীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট। প্ৰকাশ-ভঙ্গী সবল সহজ গল্প, ঠায়ে ঠায়ে গীত-পদ ফকৰা-যোজনা আদিয়ে নিবস গল্পৰ বুকুত সবল কাব্য সুধা ঢালি উপাদেয় কৰি তুলিছে। হুটামান চৰিত্ৰৰ মুখত হাস্ত বসান্ধক কবিতাৰ সঘন উক্তিৰে বুৰঞ্জীমূলক নাটখন একোবাৰ যেন ধেমেলীয়া নাটৰ শ্ৰেণীলৈ টানি নিব খোজে। তথাপিও বুৰঞ্জীৰ জুৰুঠিতেইহে নাট্যবস সৃষ্টি হৈছে। স্বৰ্গদেও চক্ৰধ্বজ সিংহ নাম-ভূমিকাকপে দুই-চাৰিবাৰ মাথোন দেখা দিলেও, এই চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাট্যবস্তু স্থাপিত হোৱাত চক্ৰধ্বজ সিংহ নামাকৰণ যুক্ত-সঙ্গত। মোগল বজাক সন্ধি-চুক্তিমতে প্ৰাপ্য ধন-বিত্ত দিবলৈ বাধা দি চক্ৰধ্বজ সিংহই বজাৰ বৰ-চ’বাত ঘোষণা কৰিলে “পাটচালৈ পঠিয়াবলৈ বুলি যি সাত লাখ টকা বৰজনি তোলা হৈছিল, সেই টকা আৰু দিয়া নাযায়, তাৰে যুদ্ধৰ খৰচ চলোৱা যাব।” (১ম অঙ্ক ১ম দৰ্শন)। ইয়াতেই নাট্য-বস্তুৰ ‘আৰম্ভ’। বজাই লাচিতক ‘বৰফুকন’ খিতাপ দি বৰ্ণৰ বাবে প্ৰস্তুত হবলৈ আদেশ দিয়ে; বাহবাৰীৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰত বজাৰ জয়ধ্বনি-সূচক ভকতবান ওজাৰ “জয় জয়োল্লাস” উলাহ উদাত্ত বাণীত উল্লাসিত হৈ অসমীয়া সৈন্তই লাচিতৰ অধীনত বৰ্ণত জপিয়াই পৰে। এইখিনিতেই নাটৰ ‘প্ৰবন্ধ’। কিন্তু ‘প্ৰাপ্ত্যাশা’, ‘নিয়ন্ত্ৰাণ’ আৰু ‘ফলাগৰ’ নামৰ বাকী তিনিটা অৱস্থাৰ নিৰূপণ কৰি দেখুৱাবলৈ নাটখনত থল নাই। শৰাইঘাটৰ যুদ্ধৰ বাবে

সৈন্ত-সামন্তকে আদি কৰি যুদ্ধৰ যাবতীয় আহিলা-পাতি-প্ৰস্তুতিৰ বাতৰি দিয়া হ'ল; প্ৰধান যুদ্ধখনৰ আগতে হৈ যোৱা বাঁহবাৰী, কাজলীমুখ, ইটাখলি আৰু বৰনদীৰ মুখৰ খণ্ডযুদ্ধ চাৰিখনতো অসমৰ বিজয় বাতৰি চৰিত্ৰৰ মুখেদি প্ৰচাৰিত হোৱা শুনা গ'ল। সেইদৰে শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ-জয়ৰ বাতৰিও চৰিত্ৰ-সমূহৰ মুখে মুখেই থাকিল। আদিৰপৰা অন্তলৈকে যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত এই কাহিনীটো নাট্যকাৰে একেবাৰে যুদ্ধশূন্য কৰি ৰূপায়িত কৰি পেলাইছে। প্ৰায়বোৰ বাতৰিয়েই চিঠি-পত্ৰৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰাত এপিনে নাটকীয় কৌশল এটিৰ আভাস পোৱা যায় যদিও, নাট্যবস-সৃষ্টিৰ পিনৰ পৰা চালে এই কৌশল নাট্যকলা ৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব নোৱাৰি। কাৰণ, বস-সৃষ্টিয়েই যদি নাটকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হয়, ই বস-সৃষ্টিত বাধা জন্মাইছে যেতিয়া এই কৌশলত কুশলতা নাই। তদুপৰি এখন পত্ৰ-বহুল নাটকৰূপে সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত অভিহিত হোৱাত এই কৌশল দোষতহে পৰিগণিত হৈছে বুলিব লাগিব। অৱশ্যে হান্সবসিক বেজবকৱাই ইয়াৰ প্ৰতিকাৰৰ ব্যৱস্থা কৰিছে অইন প্ৰকাৰে। গজপুৰীয়াক কেন্দ্ৰ কৰি তেওঁ যি বস-সৃষ্টি কৰিছে সেয়ে নাটখনৰ মূল বসাধাৰ। চেনেহী, ৰূপহী আৰু শদীয়াখোৱা গোহাঁই সম্পৰ্কত যি উপকাহিনী উপস্থাপিত হৈছে সিও বস-সংগ্ৰহত সহায় নকৰি থকা নাই। তথাপিও শৰাইঘাটৰ নিচিনা যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত গাৰ নোম শিয়ৰা কাহিনী এটাত এনে লঘুবসে নাটৰ গান্ধীৰ্য্য বক্ষা কৰাত সহায় কৰা নাই।

উপকাহিনী :—নাটখনৰ মূল কাহিনীৰ লগত দুটা উপকাহিনী সংযোগ কৰা হৈছে—

(১) গজপুৰীয়া-উপকাহিনী।

(২) চেনেহী-ৰূপহী-শদীয়াখোৱা-উপকাহিনী।

দুয়োটাই নাট্যকাৰৰ মৌলিক চিন্তাপ্ৰসূত। চেনেহী লাচিতৰ বৰ জীয়াৰী, বয়স ষোল বছৰ। ৰূপহী সৰু জীয়াৰী, বয়স চৌধ্য বছৰ। শদীয়াখোৱাগোহাঁই চেনেহীৰ প্ৰেমপাশত আৱদ্ধ হয় আৰু তেওঁলোকৰ তালৈ সততে আহ-যাহ কৰি অৱশেষত চেনেহীক লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। শদীয়াখোৱাগোহাঁইৰ কোনো প্ৰতিদ্বন্দ্বী নথকাত তেওঁ প্ৰণয়িনীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰাত বিশেষ বাধা পাবলৈ নহ'ল। গজপুৰীয়া-চৰিত্ৰটো মূলতঃ মহাকাব্য চেক্সপিয়েৰৰ King Henry IV ৰ Falstaff ৰ অন্তৰ্ভুক্ত অঙ্কন কৰা হৈছে। কিন্তু বেজবকৱাৰ বসন্তাৰী লেখনীৰ পবশ পাই ই একেবাৰে মৌলিক চৰিত্ৰ যেন হৈ পৰিল। গজপুৰীয়া আদহীয়া, কিন্তু বয়সে তেওঁক বুঢ়া কৰিব পৰা নাই, কামে-কাজে কথাই-বতৰাই গোটেইজন বঙে বড়িয়াল। সিদ্ধিৰাম, জপৰা, টকো, টোকোৰা তেওঁৰ ধেমালিৰ লগৰীয়া; সিহঁতৰ সৈতে তেওঁ লাওপানী খায়; আৰু

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ ছেউতিত গজপাণ্ডৱৰ বণভৰী (বেজবকৰা) ১৭৬
 গজপুৰীয়ানীয়ে যেতিয়া আহি সেই পানীটোপাৰ যোগান ধৰে গজপুৰীয়াই প্ৰেম-
 মদিৰাত উৱাৱল হৈ গায়—

“বুঢ়াৰ পীৰিতি শিলৰ খুটি

পোতগৈ আছে পাতাল ফুটি।”

গজপুৰীয়া তিকতা-সেকৱা মামুহ। শৰাইঘাটৰ বণ আবস্ত হ’ল। গজপুৰীয়াও
 তালৈ গ’ল, কিন্তু লগতে তেওঁৰ জীউলাউ গজপুৰীয়ানীবাইকো লৈ যায় আৰু
 বণক্ষেত্ৰত নানা ভবনৰ বং-বহনৰ সৃষ্টি কৰে। বণৰ অন্তত মৰা সৈন্তৰ কাপোৰ-কানি
 সংগ্ৰহ কৰি আনিবলৈ যাওঁতে গিৰিয়েক-ঘৈণীয়েক হালেই বাজবিষয়াৰ হাতত ধৰা
 পৰে। শেষত জানিবা বৰফুকনে ছয়োকে হোজা বুলি জানিব পাৰি দোষ
 মৰিষণ কৰি কোনমতে ৰিদায় দিয়ে।

বেলিমাৰ—

“অসমৰ বেলিমাৰ নীলাতে হেঙুলী

ভাবে আঁকি গলে পট।

ডেকা চাঙে কাচিলে ভাঙলৈ নাচিলে

কিটিপৰ নেপালে তত।” (মনাই বৰাগী)

জ্ঞাতি-দ্ৰোহৰ অগনিৰে চিৰ-স্বাধীন অসমক কেনেকৈ আশানত পৰিণত
 কৰিলে, মানব আক্ৰমণত অসমৰ স্বাধীনতা-ৰবি (‘বেলি’) কিদৰে অস্ত (‘মাৰ’)
 গ’ল ‘বেলিমাৰ’ তাৰেই নাটকীয় ৰূপ। পাঁচ-অঙ্কীয়া এই বুৰঞ্জীমূলক নাটখন
 বেজবকৰাৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰতে বৃহত্তম। প্ৰত্যেকটো অঙ্কতে কেবাটাকৈও
 দৃশ্য (দৰ্শন) দিয়া হৈছে; কোনোটো অঙ্কত দৃশ্য-সংখ্যা দহ পৰ্য্যন্ত। চৰিত্ৰ-
 সংখ্যাও তিনি কুৰিৰ ওপৰ, অভিনয়ৰ বাবে অনুবিধাজনক।

নাট্য-বস্তুৰ উপকৰণ ঘাইকৈ ছখন কিতাপৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হৈছে—
 ৰায়বাহাদুৰ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ ‘আসাম বুৰঞ্জী’ আৰু গেইট চাহাবৰ বুৰঞ্জী।
 ৰচনাৰ প্ৰকৃত সময় জনা নেযায়; প্ৰকাশৰ সময় ১৯১৫ খৃষ্টাব্দ (আঘোন মাহ)।
 উল্লেখযোগ্য যে এই একেটা বছৰৰ ভিতৰতে বেজবকৰাৰ তিনিওখন বুৰঞ্জীমূলক
 নাটেই প্ৰকাশ হয়। অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ ভাগ আৰু ঊনবিংশ শতিকাৰ আদি ভাগ
 অসমৰ অমাবস্তা যুগ। অসমৰ স্বাধীনতা-বেলি লাহে লাহে নান হৈ আহি এই
 কালছোৱাৰ ভিতৰতে একেবাৰে মাৰ গ’ল। ৰজা চন্দ্ৰকান্ত সিংহ আৰু পুৰুষোত্তম
 সিংহই অসমৰ স্বাধীনতা-আকাশৰ শেষ নক্ষত্ৰ। বিদেশীয় কবলত পৰি তেওঁলোকৰো
 মান-মৰ্যাদা গ’ল, অসমৰ জাতীয়তাৰ বাস্তৱ ক্ৰমাৎয়ে শিথিল হৈ আহিল; অসমীয়া
 আত্ম-বিশ্বাস হ’ল; জ্ঞান-অজ্ঞ হ’ল—এই শোকাত্মক দৃশ্যই কবি-প্ৰাণ উদ্বেলিত

কৰিছে। সেয়েহে বেজবৰুৱাই নিজে এঠাইত এই ককণ বসব গীত গাইছে ; কিন্তু অইনক গাবলৈ হাক দি ‘বীণ বৰাগী’ক কয়—

“চিন্তা জীৱৎসব নাগাবি কাহিনী

জ্যোপদীৰ নকৰি কথা।

সতী জয়মতী আয়তী দুখনীৰ

দুখত লাগিব ব্যথা।

যদিহে গাইছে বদন ফুকনে

কেনেকৈ আনিলে মান

কেনেকৈ মৰাণে আসাম ধ্বংসিলে

যদিহে গাইছে গান.....

... ..

মানা কৰা তাক বৰাগী ককাই ঐ...

শোক মোৰ উথলায়।” (‘বীণবৰাগী’)

বেজবৰুৱা হাশুবসৰ কবি ; তেওঁৰ সাহিত্যত ককণ বস পোনপটীয়া ভাৱে ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ আৰু ‘বেলিমাৰ’ নাটকত বাদে অইন কোনো ঠাইতে পোৱা নেযায়। আমাৰ চকুৰ আগতে আজিও অতীত ৰাজবংশধৰ আছে, কাককাৰ্য্য আছে ; কিন্তু ৰাজশক্তি নাই, কাৰ্য্য নাই। এয়ে সম্ভৱ দেশপ্ৰাণ বেজবৰুৱাৰ মন ককণ বসত আদ্ৰ কৰি তুলিলে আৰু একে বছৰতে তিনিখনকৈ ককণ বসসিদ্ধ নাটৰ ৰচনা হ’ল।

বস-চৰ্চা আৰু চৰিত্ৰাঙ্কন—‘জয়মতী কুঁৱৰী’ৰ কাহিনী বুৰঞ্জীত যিদৰে ককণ বসসিদ্ধ বেজবৰুৱাৰ নাটতো সেই ; বুৰঞ্জীৰ কাহিনীত জয়মতীৰ শাস্তি আৰু মৃত্যুত ককণ বসৰ টোপাল আছে ; নাটকত সেয়ে বসৰ নিজৰা কপে প্ৰৱাহিত হৈ বৈ গৈছে ‘বেলিমাৰ’ৰ কাহিনী বিবিধ বসপূৰ্ণ। বুৰঞ্জীৰ কাহিনীত বদন-হত্যাৰ ককণ-বস নাই, আছে কেৱল নিছলা নিমাখিত অসমীয়া মানুহৰ ওপৰত নিষ্ঠুৰ মানে কৰা নিষ্ঠুৰ নিৰ্য্যাভনৰ দৃশ্য—এপিনে বদন-চম্ৰকাস্ত, আৰু তেওঁলোকৰ সঙ্গীগণ, আনপিনে প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ পূৰ্ণানন্দ-কচিনাথ আৰু তেওঁলোকৰ অমুৱৰ্তীদল। কাহিনী মূলতঃ ককণ-বসাত্মক হলেও কোনোটো চৰিত্ৰতে ককণ বসৰ পূৰ্ণ আধাৰ স্থাপিত হোৱা নাই। ইয়াৰ কাৰণ এই যে নাট্যকাৰে বুৰঞ্জীৰ কাহিনী বুৰঞ্জীত যেনে ভাবে আছে তাক প্ৰায় তেনে ভাবেই ৰাখিছে, বুৰঞ্জীৰ চৰিত্ৰত নাটকীয় বোল দি তাক অতিৰঞ্জিত কৰিবলৈ তেওঁ ইচ্ছা কৰা নাই। গতিকে সম্ভাৱ্য ককণ বস ঠায়ে ঠায়ে ৰাখা-প্ৰাপ্ত হৈছে, বস-প্ৰৱাহ-পথবোৰ কঙ্ক-প্ৰায় হৈছে।

পূৰ্ণাঙ্কন—পূৰ্ণানন্দক চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত নায়ক বুলি ধৰিব পাৰি এই বাবে

যে কাহিনীভাগ আত্মোপাস্ত্ৰ প্ৰায়েই পূৰ্ণানন্দ-কেন্দ্ৰিক। নাটকৰ আদি ভাগত পূৰ্ণানন্দৰ ইচ্ছা মতেই সত্ৰবামক চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ লিগিৰা কৰি দিয়া হ’ল (১ম অঙ্ক ১ম দৰ্শন); শেষত ষড়যন্ত্ৰকাৰী বুলি নিজ বিবেচনাবে তেওঁৱেই প্ৰমাণ কৰি “হাতে-বোৱা” পুলিটিকো উঘালি পেলালে; “বুঢ়াগোঁহাইৰ হাতত পৰাজয়ৰ লাজে” সত্ৰবামক জীৱনৰ শেষলৈকে কষ্ট দিলে (১ম অঙ্ক ৭ম দৰ্শন)। বুঢ়াগোঁহাইৰ আদেশ মতে বদনক ধৰিবলৈ যো-জা কৰা হ’ল আৰু বদনেও “দেশৰ হুল বুঢ়াগোঁহাইক কাঢ়িবৰ” বাবেহে বিদেশী বজাৰ সহায়ত অসমলৈ “জুইব চক এটা মূৰত লৈ” অভিযান চলাবলৈ বাধ্য হয় (৩য় অঙ্ক ৪র্থ দৰ্শন)। ক্ষমতাপ্ৰিয় বুঢ়াগোঁহাইৰ ক্ষমতা ক্ৰমান্বয়ে হীন হৈ আহিল, শত্ৰু আহি চকুৰ আগতে উপস্থিত, অথচ প্ৰতিকাৰৰ উপায় নাই। হাতৰ আঙঠিৰ ব্ৰহ্মহীৰা চেলেকি তেওঁ মৃত্যু বৰণ কৰিলে (৩য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)। মৃত্যুৰ পিছতো ৰাজমাৰ্গৰ মুখত বুঢ়াগোঁহাইৰ প্ৰাণসংসা সত্ত্বে শুনিবলৈ পোৱা যায়—“পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোঁহাই ডাঙৰীয়া স্বাৰ্থপৰ আৰু ক্ষমতাপ্ৰিয় ৰা আন শত্ৰুক দোষ তেওঁৰ গাত আছিল যদিও, তেওঁ নিজৰ দেশখন পৰক এইদৰে কোনো কালে বেচা নাছিল” (৩য় অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৰ্শন)। বদনেও বুঢ়াগোঁহাইৰ মৃত্যুৰ পিছত মৃত্যুজনৰ আত্মাক স্মৃতিৰ নিজৰ দোষৰ বাবে অনুতাপ কৰিছে—“বুঢ়াগোঁহাইৰ ঘৰক তল পেলাই মোৰ ঘৰ ওপৰলৈ উঠাতো দেখা নাই বৰং তললৈ যোৱাটোহে যেন দেখিছো” (৪র্থ অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)। বুঢ়াগোঁহায়েই বদনক হত্যা কৰালে আৰু বুঢ়াগোঁহাইৰ স্বেচ্ছাচাৰিতাৰ অৱসান ঘটাবলৈকে বদনে মান আনি অসম ছাৰখাৰ কৰালেহি; অসমৰ বেলি মাৰ গ’ল। এইদৰে দেখা যায় নাটকীয় কাহিনীয়ে আত্মোপাস্ত্ৰ বুঢ়াগোঁহাইক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই আৱৰ্তন কৰিছে। গতিকে তেওঁক নায়ক বুলি কোৱাত আপত্তি নাই।

বদন—বদনৰ চৰিত্ৰত হিংসা আৰু নিষ্ঠুৰতাৰ উদাহৰণ কেবাটোও আছে। কামৰূপীয়া মানুহৰ শাস্তিবিধান সম্পৰ্কে তেওঁৰ মুখতেই এই নিষ্ঠুৰ বাণী শুনা গৈছিল, “কামৰূপৰ মানুহ বেঁকা। সিহঁতক শাস্তিৰ জুইত তপতাই শাসনৰ ডাঙৰ ডাঙৰ হাতুৰীৰে পিটিলেহে সিহঁত পোন হয়।” (১ম অঙ্ক ৫ম দৰ্শন)। বদন মিছলীয়া, কাপুকৰ। পিজৌৰ চিঠি পায়েই তেওঁ যেতিয়া পলাই যায়, লগুৱাইতক কৈ যায় যে তেওঁ নীলাচলত কানাহা দেৱীক পূজা কৰিবলৈ গৈছে (২য় অঙ্ক ৪র্থ দৰ্শন)। অৱন্তে বিদেশী মানহঁতক আনি অসম আক্ৰমণ কৰোৱাত তেওঁৰ উদ্দেশ্য যে নিজৰ স্বাৰ্থ-সিদ্ধি এইটো নহয়, অসমৰ ৰাজত্ব পৰিৱৰ্তন কৰাইহে তেওঁৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আৰু সেই দেখি “ব্ৰহ্ম ৰজাৱো ভাই ৰজাক সহায় কৰি দেশখন বুঢ়াগোঁহাইৰ হাতত পৰা উদ্ধাৰ কৰিবলৈহে” সৈন্ত পঠিয়াইছিল (৩য় অঙ্ক ৫ম দৰ্শন)। সেয়েহে পূৰ্ণানন্দৰ

মৃত্যুৰ পিছত বদনেই পূৰ্ণানন্দৰ পুতেক কচিনাথক মন্ত্ৰীপদ লবলৈ আমন্ত্ৰণ জনাইছিল। কিন্তু দেশ আক্ৰান্ত হৈ যোৱাৰ পাছত বদন অমৃতপু হ'ল; ধীৰ-স্থিৰ-বিজ্ঞ পুৰুষৰ দৰে তেওঁ নিজেই নিজক দোষাৰোপ কৰি জমুনিয়াই ছাবিব ধৰিলে—“এই দেশলৈ যে মই মান আনিলো, এই দৰ্শনটো চম্ৰ দিবাকৰ থাকে মানে মোৰ গাত থাকি যাব।” (৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)।

চম্ৰকান্ত সিংহ—এই নাটখনত অসমৰ ৰজা চম্ৰকান্ত সিংহৰ গাত নাট্যকাৰে যেনেবোৰ চৰিত্ৰ-দোষ আৰু কালিমা আৰোপ কৰিছে অইন কোনো নাটতে সিমান পোৱা নাযায়। নাট্যকাৰে চম্ৰকান্ত সিংহক পোনেই সতৰাম আৰু লিগিৰা ল'ৰা গোটাচেৰেকৰ সৈতে “গৰখীয়া ধেমালি” কৰি “ইৰিকিটি-মিৰিকিটি” গাই অতি চঞ্চলভাবে থকা অৱস্থাত দেখুৱাইছে। একাধিক দৰ্শনত তেওঁক কানি-টিকিৰা পুৰি থকা অৱস্থাত দেখুৱাই ৰাজসম্মান অযথাভাৱে লাঘৱ কৰা হৈছে। তেওঁ ভীক, অথচ মৰমিয়াল। সতৰামক যেতিয়া ৰাজদ্রোহী অপৰাধত অভিযুক্ত কৰি ৰাজ্যৰ পৰা ৰাজ কৰি দিবলৈ আদেশ দিয়া হয়, তেতিয়া চম্ৰকান্তই চকুলো টুকি ঢেকিয়াল ফুকনক কয়—“বুঢ়াগোঁহাই ডাঙৰীয়াক কৰা, যেন মোৰ মুখলৈ চাই, চাৰিঙীয়া ফুকনৰ প্ৰাণ সংহাৰ কৰা নহয়”—(১ম অঙ্ক ৭ম দৰ্শন)। সেইদৰে মাকে বাবে বাবে কোৱা সন্ত্ৰেও চম্ৰকান্তই ৰূপচিৎ চিপাদাৰৰ হতুৱাই বদন-হত্যাৰ আদেশ নিজ মুখে দিব নোৱাৰিলে। এই কথা ভাবোতে তেওঁৰ মূৰ ঘূৰাল (৪ৰ্থ অঙ্ক ১ম দৰ্শন)। বদনৰ কথা শুনি আৰু লৌকিক বিশ্বাসৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি তেওঁ ৰজা হৈও, সন্ত্যাসীৰ বিৰি পিঙ্কি মৃত্যুৰ হাতৰ পৰা ৰক্ষা পাবলৈ আশা কৰিছিল (৩য় অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৰ্শন)। সতৰামক দণ্ডদেশত বিদায় দিবৰ সময়ত ৰজাই চকুপানী টুকে (১ম অঙ্ক ৭ম দৰ্শন)। এইবোৰ তেওঁৰ মনৰ দুৰ্বলতা মাথোন। মহগড় ৰণত চম্ৰকান্তই মানৰ বিপক্ষে নিজে সেনাপতি হৈ যুদ্ধ কৰাৰ কথাৰ বেজবকুৱাই চিঠি এখনত মাথোন উল্লেখ কৰিলে। মুঠতে চম্ৰকান্ত সিংহক এই নাটখনৰ কোনো ঠাইতে সবল সজাগ অৱস্থাত নাট্যকাৰে দেখুওৱা নাই। [নকুল চম্ৰ ভূঞাৰ ‘চম্ৰকান্তসিংহ’ নাটকত এই একেজন ৰজাকে একেটা প্ৰসঙ্গতে কিদৰে সজাগ আৰু শক্তিশালী ৰূপে দেখুওৱা হৈছে তুলনীয়—‘নকুল চম্ৰ ভূঞা’ আখ্যা দ্ৰষ্টব্য]। বুৰঞ্জীৰ সৈতে বিশেষ সম্বন্ধ নথকা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত এইকেইটা উল্লেখযোগ্য—(পুৰুষ চৰিত্ৰ)—বকতিয়াল ফুকন, কলিৰৰ বুঢ়াগোঁহাই, বিষ্ণুৰাম বিজ্ঞাৰাগীশ, ভূমুক বহুৱা; (স্ত্ৰী চৰিত্ৰ)—মাজু আইদেও, সোৱণশিৰী, ধনশিৰী, লুহুৰী আদি।

এই আটাইবোৰ চৰিত্ৰৰ ভূমিকা যদিওবা কিঞ্চিৎ, তথাপিও এই কিঞ্চিৎ পৰিসৰৰ মাজতে তেওঁলোকৰ চাৰিত্ৰিক দিশবোৰত নাট্যকাৰৰ মৌলিক কল্পনাৰ বোল

পৰি প্ৰতি দিশ বৰ্জিত হৈ পৰিছে। বকতিয়াল ফুকন আৰু কলিবৰ বুঢ়াগোঁহাই দেশপ্ৰাণ হোজা অসমীয়া। বকতিয়ালে মান সেনাপতিহঁতক কানি খুৱাই বশ কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে আৰু কলিবৰে মান সেনাপতিলৈ বুঢ়া আঙ্গুলিটো দেখুৱাই যত্ন-আদেশকো নিভাঁকভাবে গ্ৰহণ কৰি অদ্ভুত মনোবল, দেশপ্ৰেম আৰু সাহসৰ পৰিচয় দিছে। মান সেনাপতি তিলুৱাই আদেশ দিয়ে যে কলিবৰক ধৰি চাওদাঙৰ হতুৱাই কটাৰ লাগে। তেতিয়া কলিবৰে বুঢ়া আঙ্গুলিটো দেখুৱাই কয়—“জানা সেনাপতি তিলুৱা, আমি অসমীয়া মানুহ, আমি হাঁহি হাঁহি মৰিবও জানো।” (৫ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন)। বিদ্যাবাগীশ সংস্কৃতস্ত পণ্ডিত; ভূমুক বহুৱা। ছয়ো বদনৰ বশ; বদনে যি কয় তাতে হয়ভব দিয়ে—প্ৰথমজনে কথাই কথাই সংস্কৃত শ্লোক মাতি আৰু দ্বিতীয়জনে ফকৰা-যোজনা মাতি। ছয়োজনৰ কথাত হাশ্বসৰ কোঁহ আছে। মাজু আইদেও চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ বায়েক। প্ৰথমতে তেওঁক পূৰ্ণানন্দ গোঁহাইৰ পুতেক এজনে বিয়া কৰাইছিল। বিয়াদ লাগি তেওঁৰ সৈতে বিচ্ছেদ হ’লত, তেওঁৰ ভায়েক ওৰেঘানাথ ঢেকিয়াল ফুকনে তেওঁক আহোম প্ৰধামতে পত্নীৰূপে গ্ৰহণ কৰে। লুহুৰীয়ে পিজৌ আইদেওৰ কথাকে নানাভাবে বহণ সানি মাজু আইদেউক লগাই ভালৰি বোলাবলৈ চেষ্টা কৰে। মাজু আইদেও আৰু লুহুৰী ছয়োৰে মুখত কথাই কথাই কেৱল যোজনা-ফকৰা। লুহুৰীৰ কথাকে ধৰি মাজু আইদেৱে মাজে-সময়ে গিৰিয়েকৰ ওচৰত চকুপানী টুকিৰ লগীয়াও হয়। ওৰেঘানাথ সৰু ঘৈলীক দোষৰ বাবে দণ্ড দিবলৈ প্ৰতিজ্ঞা কৰি নিদিলে তেওঁ নেৰে। কাৰ্য্যক্ষেত্ৰত, কি সৰু ঘৈলী, কি বৰ ঘৈলী, কাৰো ওপৰত দাম্পত্য কলহৰ ফটা জালখন নিটিকিল।

পিজৌ :—বদন বৰফুকনৰ জীয়েক আৰু ওৰেঘানাথ ঢেকিয়াল ফুকনৰ ছাী পিজৌ এই নাটকত সজীত-নিপুণা শিক্ষিতা ছোৱালী। সৰুতে তেওঁক হেনো চন্দ্ৰপানি নামেৰে অধ্যাপক এজনে লিখা-পঢ়া শিকাইছিল। তেওঁ সংস্কৃতো জানে আৰু এই শিক্ষাই তেওঁৰ মনৰ পৰা সংকীৰ্ণ ভাববোৰ আতৰাই তেওঁক সততে উদাৰমনা আৰু নীতি-পৰায়ণ কৰি ৰাখিবলৈ সক্ষম হৈছে। মাজু ঘৈলীৰ মুখত কথাই কথাই অসমীয়া যোজনা-ফকৰাৰ আঁঠে ফুটে আৰু পিজৌয়ে সংস্কৃত বচনমাতি শ্লোক আৱৃতি কৰে।

তেওঁৰ প্ৰকৃতি গহীন গম্ভীৰ। মাজুঘৈলীয়ে দাস-দাসীৰ কথা শুনিবলৈ বলিয়া হয়; পিজৌ নহয়। পিজৌয়ে নিজেই কৈছে—“দাসীৰ লগত সৰু কৰিলে দাসীৰ ভাৱ-কথাৰ শাৰীৰ ভাৱ-কথাৰ আদান প্ৰদান নহৈ আৰু কি হব? বই তাকে নকৰো দেখি বাইদেউবো নাপছন্দ, আৰু দাস-দাসীবোৰবো নিন্দাৰ পাৰ।” (২য় অঙ্ক ২য় দৰ্শন)। দেউতাকে তেওঁৰ লগত বৌতুক স্বৰূপে দিয়া

অলঙ্কাৰ বোৰৰ কথাৰ লৈ মাজু ঘৈণীয়ে ফেদেলী পুৰাণ মেলে; কিন্তু পিজৌৰ “দৃষ্টিত সেইসোপা—গৰুৰ হাড়”। তেওঁ কয় যে জ্ঞান আৰু চৰিত্ৰইহে জীৱনৰ একমাত্ৰ অলঙ্কাৰ। বালকদাস নামৰ হাতী এটাই কামৰূপীয়া মানুহৰ ঘৰ-দুৱাৰ ভাঙি অত্যাচাৰ কৰা বুলি যেতিয়া পিজৌয়ে খবৰ পায়, হুখে-বেজাবে তেওঁৰ কুশুম-কোমল অন্তৰখন বিদৰি যায়; তেওঁ ভাবে “একেজনী মাকৰ পেটেৰে মোৰ ককাই দুজন এনে হল!!” শহুৰেক পূৰ্ণানন্দই তেওঁৰ দেউতাকক ধৰিবলৈ যেতিয়া মানুহ পঠিয়ায়, তেওঁ ইতিমধ্যে নিজ হাতেৰে চিঠি লিখি গোপাল খাউণ্ডক পিতাকৰ ওচৰলৈ পঠিয়াই দিয়ে যাতে পিতাক তৎক্ষণাত পলাব পাৰে। পিজৌৰ এই চিঠিয়ে অসমৰ ৰাষ্ট্ৰ-বিপ্লৱত বহি জ্বলালে; অসমৰ ৰাজনীতিৰ সোঁত উভটি ব’লে। বদনৰ গোপন-হত্যা সংবাদ শুনি প্ৰথমতে তেওঁ বিতৰ্ক হৈছিল যদিও তেওঁ নিজেই নিজক সাস্থনা দি ওৰেষানাতক কয়—“মোৰ মনৰ বল খুব আছে।” তেওঁ কৃষ্ণভক্তি-পৰায়ণ। বদনক তেওঁ কালী হৃদৰ পাতৰ থকা কদম গছজোপাৰ সৈতে তুলনা কৰি কয়—“কালীৰ হৃদৰ পাতৰ এডালি মাথোন কদম গছ জীয়াই আছিল। সিও শুলে, পৰিল—মৰিল।”

“কৃষ্ণ ব্যতিৰেকে একো বস্তু নাই জানা।

সমস্ত জগত কৃষ্ণ হেন মনে মানা॥

তেবে সিটো কৃষ্ণৰ বিয়োগ আছে কৈত।

বিচাৰ কৰিলে পায় কৃষ্ণক সবাত॥” (৪র্থ অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)।

পিজৌ আৰু ওৰেষানাত মানৱ আক্ৰমণৰ ভয়ত এসময়ত জাজীত বামুণ এঘৰত আশ্ৰয় লৈ থাকে। পিজৌ মূৰ বেয়া হৈ ৰলিয়াৰ দৰে হয়। এদিন গোটা-চেৰেক মানে তেওঁক ধৰিব খোজে আৰু আত্মমৰ্য্যাদা ৰক্ষাৰ বাবে তেওঁ পুখুৰী এটাত জাপ মাৰি মৃত্যু বৰণ কৰিলে। এই ঘটনাই প্ৰমাণ কৰে পিজৌ এগৰাকী সতী-সাক্ষী তিবোতা আছিল।

জয়মতী কুঁৱৰী :—অসমৰ প্ৰায় পাঁচশ বছৰীয়া আহোম ৰাজত্বকাল এপিনে যেনেকৈ ৰজা-মহাৰজাসকলৰ গুণ-গৰিমাৰে গৌৰৱোজ্জ্বল, অইন পিনে নৃশংস হত্যা-বিভীষিকাবে ভৰপূৰ; দুই-এটা সত্য কাহিনী লৌকিক সীমা পাব হৈ জনসমাজত অদ্ভুত অলৌকিক ৰূপে প্ৰকাশ পাইছে। ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ কাহিনীও এই পৰ্যায়ৰ।

সপ্তদশ শতিকাৰ শেষ ছোৱা; স্বৰ্গদেও চুলিক্কা (ল’ৰা ৰজা)ৰ ৰাজত্বকাল। তেওঁ পুত্ৰ-পৌত্ৰাদিক্ৰমে ৰাজ্যভোগ কৰি থকাৰ অভিপ্ৰায়েৰে আহোম সিংহাসন নিষ্কটক কৰাৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰিলে খুন আৰু হত্যাৰ ৰোগেদি। ৰাজ-আদেশ জাৰি হল, সিংহাসনৰ বাবে যোগ্য বহুমানো কোঁৱৰ আছে সৱাকৈ ধৰি আনি হয়

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চাশৰ বণভেৰী (বেজবকৰা) ১৮৫

হত্যা, নহয় অজ্ঞকৃত কৰিব লাগে। (আহোম ৰাজনীতি মতে অজ্ঞকৃত লোক ৰাজ-পদৰ অযোগ্য)। যেনে আদেশ ভেনে কাম। কিন্তু গতিবে অভিযান আবন্ত হল। ইয়াৰ ফলত কত গাভৰু বুকুৰ পোৰণি উঠিল, কত শত মাতৃৰ বুকু চিৰদিনলৈ হুমুহমাই থাকিল, তাৰ লেখ লয় কোনে! অভিযানৰ সৰ্বশেষ আৰু সৰ্বপ্ৰধান লক্ষ্য হ’ল গদাপাণি। পতিপ্ৰাণা জয়মতীৰ দিহা-যুগুতিত গদা পলাল। স্বামীৰ পলায়ন-বাতৰি সংগ্ৰহৰ বাবে ৰাজ আদেশত জয়াক বন্দী কৰা হ’ল, শাস্তি দিয়া হ’ল,—কঠোৰ শাস্তি, নিৰ্মম নিদাকণ ভীষণ শাস্তি। কিন্তু তিলমান বাতৰিও সংগ্ৰহ নহ’ল। চাওদাঙৰ হাতত নিষ্ঠুৰ নিৰ্যাতন ভুগি অৱলাই শেষ নিশ্বাস ত্যাগ কৰিলে। ৰজাঘৰীয়া সকলো চেষ্টা বিফল হ’ল।

‘বেলিমাৰ’ত বুৰঞ্জীৰ সৈতে সমিল প্ৰধান চৰিত্ৰ এই কেইটা—চন্দ্ৰকান্ত, পূৰ্ণানন্দ, সতৰাম, বদন, জয়ি, পিয়লি, ৰাজমাও, মিজিমাহা। বুৰঞ্জীগত চৰিত্ৰত কালনিক বহণ-সনা চৰিত্ৰ এই কেইটা—ওৰেণানাথ, কচিনাথ, কলিবৰ, ধনী ৰম্বকৰা, মহেশ্বৰ, জগন্নাথ, মাজু আইদেও, পিঙৌ।

বুৰঞ্জীৰ এই পটভূমিত পোনতে গোহাঞি বৰুৱাই চুখন নাট বচনা কৰে, ‘জয়মতী’ (১৯০০ খৃঃ), ‘গদাধৰ’ (১৯০৭ খৃঃ)। বেজবকৰাৰ ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ৰ প্ৰথম প্ৰকাশ-কাল ১৯১৫ খৃঃ। গোহাঞি বৰুৱা আৰু বেজবকৰা দুয়োজনেই জোনাকী যুগৰ সাহিত্য-কৰ্মধাৰ, অসাধাৰণ প্ৰতিভাশালী সাহিত্যিক। জয়মতী-আখ্যান এনেয়েই নাটকীয় গুণ-সম্পন্ন আৰু পুৰণি উপাখ্যান-ভূলা। তাতে আকৌ দুয়োগৰাকি সৃষ্টি-ধৰ্মী সাহিত্যিকৰ নিপুণ হাতৰ পৰশ পৰি সোণত সূৰগা চৰিল, জয়মতী কুঁৱৰীয়ে অসমৰ ৰজমহুত পোন প্ৰথম আদৰণি পালে। কোনোজনেই কোনোজনৰ প্ৰভাৱেৰে প্ৰভাৱাধিত বুলি কোৱাৰ উপায় নাই। তথাপি ছই এটা মৌলিক চিত্ৰ সাদৃশ্যই ইজনৰ ওচৰলৈ অইনজনক অজ্ঞাতসাবেই চপাই নিব খোজে; এইবোৰ যেনে—

নগা পৰ্বতত গদাৰ আত্মগোপন, গদাৰ প্ৰতি আজলী নাগিনী ছোৱালীৰ এৰাৰি ‘আই ঐ দেহি’ আৰু এটি ছমুনিয়াহ, মন্ত্ৰীসকলৰ চাৰিত্ৰিক বৈসাদৃশ্য, ৰাজমাওৰ কাওঁ-বাওঁ, ঠায়ে ঠায়ে গদাৰ সুদীৰ্ঘ বীৰত্ব ব্যক্তক স্বগতঃ উক্তি; নগা-নাগিনীৰ সুখত দোৱান-সদৃশ বিকৃত অসমীয়া।

‘জয়মতী কুঁৱৰী’ বেজবকৰাৰ প্ৰথম গহীন নাট। ইয়াৰ আগতে তেওঁ যি কেইখন নাট বচনা কৰিছিল কেউখনেই ধেমেলীয়া, কেউখনেই লঘু। সুপ্ত অসমীয়াৰ জাগ্ৰত কৰাই যে বেজবকৰা সাহিত্যৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আছিল এই সত্য তেওঁৰেই কোনো সাহিত্যলৈ বন কৰিলেই পৰ পোৱা যায়। আলোচ্য নাটখনিও ইয়াৰ

ব্যতিক্ৰম নহয়। ইয়াত আদৰ্শ আৰু বাস্তৱ দুয়োটাৰে মধুৰ সন্নিৱেশ হোৱা বাবে নাট্যকাৰৰ এই উদ্দেশ্য সফল হোৱাৰ উপৰিও বাস্তৱৰ ভেটিত আদৰ্শ স্থাপিত হ'ল; ঐতিহাসিক নাট এখনিয়ে প্ৰাচীন ভাৰতীয় আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰিলে,—ধৰ্মৰ জয়ধ্বজা উৰিল; সত্যৰ আত্ম-বলিদানে অজ্ঞায় অনধিকাৰৰ বিনাশ ঘটাই জ্ঞায়-নিষ্ঠাৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে।

পূৰ্ণাঙ্গ নাট এখনৰ সাফল্য নিৰ্ভৰ কৰে প্ৰধানকৈ ইয়াৰ কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্ব, চৰিত্ৰাঙ্কন, বস-সৃষ্টি আদি বিষয়ত। এই নাটকৰ কাহিনী-ভাগৰ জয়মতীৰ কৰুণ মৃত্যুত নাট্য-বস্তুৰ চমৎকাৰিত্ব আছে সঁচা, কিন্তু প্ৰকৃততে ই কাহিনীৰ শীৰ্ষবিন্দুহে, সমাপ্তি নহয়। ল'ৰা বজাৰ কাৰ্য্য-তৎপৰতা আৰু গদাৰ পলায়নত নাটকীয় “বীজ” ৰপন হৈছে, জয়মতীৰ মৃত্যুত ই পূৰ্ণৰূপ লাভ কৰিছে, কিন্তু “ফলাগম” দেখা নগ'ল। পাঠক বা দৰ্শকৰ স্বাভাৱিকতে কৌতূহল জাগে—হত্যা বিভীষিকা-অভিযানৰ নেতৃত্বকাৰী নিষ্ঠুৰ ল'ৰা বজাৰ শেষ পৰিণতি কি হ'ল, আত্মগোপনকাৰী গদাৰ কি হ'ল। নাটকত এই দুটা বিষয় বাদ পৰাত কৌতূহল উপশান্ত নহয়, কাহিনী অপূৰ্ণ, অসমাপ্ত হৈ মাজতে যেন থমকু খাই বৈ যায়। পিথু চাংমাই আৰু ভৰবৰীৰ চিত্ৰই আত্মযজ্ঞিকৰূপে মূল কাহিনীভাগ বস-মধুৰ কৰাত যথেষ্ট সহায় কৰিছে।

চৰিত্ৰাঙ্কন বিষয়ত আটাইকেউটা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত অতি কম পৰিসৰতে জয়মতীৰ চৰিত্ৰ অঙ্কনত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হৈছে। নায়িকা জয়াক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই প্ৰায়বোৰ চৰিত্ৰই কাৰ্য্য সমাধা কৰা দেখা যায়। জয়াৰ চৰিত্ৰত প্ৰাচীন ভাৰতৰ “পঞ্চ কণ্যা”ৰ মহান আদৰ্শ ফুটি উঠিছে। পতিপ্ৰাণা অসমীয়া জয়াৰ আদৰ্শ সৰ্ব-ভাৰতীয় আদৰ্শ। তেওঁৰ ভাৰ উদাৰ, চৰিত্ৰ নিৰ্মল। বন্দীশালত থকা অৱস্থাত এদিন নিশা পিথুচাংমায়ে তেওঁক আহি মনে মনে কয় যে ইচ্ছা কৰিলে তেওঁ নিমিষতে জয়াক—“কোৱা চিলায়ো সম্ভেদ নোপোৱা” ঠাইলৈ নি বজাৰ কবলৰ পৰা মুক্ত কৰি ৰাখিব পাৰে। কিন্তু জয়াই উত্তৰ দিলে—“চাংমাই ককাই, এনে কাম নকৰিবি। মই কেতিয়াও এইদৰে পলাই নেযাওঁ আৰু যাৰৰ সকামো নাই। মই ল'ৰাবজাৰ বন্দীশালত এতিয়া নাই; ঘাইজন বজাৰ মায়াৰ শালতেহে বন্দী হৈ আছোঁ। সেই বন্দীশাল ভাঙি ওলাই যাবলৈহে এতিয়া মোৰ যতন।” এইযাৰ জয়াৰ কেৱল কণিক উক্তিহেই নহয়, ই তেওঁৰ জীৱন-আদৰ্শ। সেয়েহে গদাই এঠাইত সুৰ্বিছে, “মোৰ জয়াই এনে বিপদত এনে সন্দেহত পৰিলে তাহানি গোৱা শুনিছিলো—

“ভোমাৰ মায়াই মন মুহি আছে হৰি এ

অজ্ঞান আন্ধাৰে পৰিল্ল পাৰ নাপাৰ্হ,

অভয় চৰণে শবণ পখিলো, হৰি এ,
তুৱা গুণ নাম ভকতি প্ৰদীপ চাওঁ।”

এনে গৰাকী সতী নাৰীক পত্নীৰূপে লাভ কৰি গদা আধ্যাত্মিক ভাৰত বলীয়ান হৈ পৰে ; তেওঁৰ একো আঘাৰ বচনত গদাই হেজাৰ হাতীৰ বল পায়। ডালিমী বেজবৰুৱাৰ মানস-কল্পা, অনুপম অতুলন আভোলভোল নাগিনী ছোৱালী, প্ৰকৃতি ৰাজ্যৰ আজলী ৰূপহী। তাইৰ খোপাত বিজুলীৰ ফুল, কাণত পছমৰ কেক, ডিঙিত ফুলৰ সাতেশবী। তাইৰ হাঁহিত পৰ্ব্বতে হাঁহে, নৈয়ে নাচে। বিপদ কালত উদ্ধাৰ কৰোতা গদাৰ “দেৱ-দূতী” তাই। বুঢ়াগোঁহাইৰ উপাসক গুহুটীয়া শৰ্মা পণ্ডিত, জলছ চেৰাবলিয়া, মনাই কাঁড়ী, সেউতী আদি ক্ষুদ্ৰ চৰিত্ৰ হলেও প্ৰতিটোৱেই নাট্য বিনোদ প্ৰদানত সুন্দৰ অৰিহণা যোগাইছে।

নাটখনিত হাশ্ববসৰ সঘন ভুমুকে ছুই এঠাইত কৰুণ বস সজাবত ৰাধা সৃষ্টি কৰিছে, আৱশ্যকীয় গান্ধীৰ্য্য আৰু মৰ্যাদাৰ হ্ৰাস নকৰিও থকা নাই। উদাহৰণ স্বৰূপে, ৰজাই যেতিয়া বৰচ’ৰাত মন্ত্ৰীবৰ্গৰ সৈতে জয়াৰ বিষয়ে আলচ কৰে, তাত মন্ত্ৰীসকলৰ বচন-ভঙ্গী যেনে লঘু হ’ল, বৰচ’ৰাৰ গান্ধীৰ্য্য কিমান দূৰ বৰ্দ্ধিত হৈছে সন্দেহ হয় ; তলৰ উদাহৰণে ইয়াৰ প্ৰমাণ কৰিব—

ৰজা—...“এজনী অৰগৰী তিবোতাই তিনিজন ডাঙৰীয়াৰে সৈতে আসামৰ ৰজাক এইদৰে এটা কথাতে হৰুৱাব লাগিলে অপমান বাখিবলৈ ঠাই নোহোৱা হব।

বৰপাত্ৰ গোঁহাই—হয় স্বৰ্গদেও তেতিয়া হলে আমি সকলোৱে চুৰিয়া এৰি মেখেলা পিন্ধিব লাগিব।

বৰগোঁহাই—(স্বগতঃ) এতিয়াই পিন্ধা উচিত।” (৫ম অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)

এনে বিধৰ উদাহৰণ আৰু বহুতো আছে।

চাৰিত্ৰিক গুণ-গৰিমা অনুসৰি বচন পৰিৱৰ্ত্তন নাটকৰ অইন এটি ধৰ্ম্ম। নগা-নাগিনীহঁতৰ বচনত বাদে বাকী প্ৰায়বোৰ বচনতে নাট্যকাৰে প্ৰায় একেটা ভঙ্গীকে সামৰি লোৱাত নাট্যকলা বিকাশত যেন ঠায়ে ঠায়ে বিজুতি বঢ়িছে।

বৈকল্প ধৰ্ম্ম আৰু সাহিত্যৰ প্ৰতি আস্থা-নিষ্ঠা বেজবৰুৱাৰ অন্তৰত বহুতো বচনৰ মাজত বিলুপ্তভাৱে থকাৰ দৰে এই নাটখনিতো নোহোৱা নহয়। ইয়াৰ ভালেমান গীত-পদত বৈকল্প ধৰ্ম্মৰ আভাস আৰু আদৰ্শ নিহিত হোৱাত বৈকল্প ধৰ্ম্মপ্ৰাণ নাট্যকাৰজনকো ঠায়ে ঠায়ে ধৰ্ম্মৰ একোটা মহাবত্ন লৈ আহি-পৈ থকা দেখা যায়—

“কত তপসাই নবতৰু পাই
গোৱাইলো বিষয় তোলে।

যেন চিন্তামণি অমূল্য বতন

বিকাইলো কাঞ্চৰ মোলে ॥”

“কি কবিলো কি কবিলো ভকতি নকৰি” ইত্যাদি।

আলোচ্য নাটখনি উত্তৰ জোনাকী যুগৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এখনি উত্তম ঐতিহাসিক কৰণ বসাত্মক পঞ্চাঙ্ক নাট, বেজবৰুৱাৰ বিশিষ্ট অৱদান। বেজবৰুৱাৰ বিবিধ সাহিত্য আৰু বহুমুখী প্ৰতিভালৈ লক্ষ্য কৰি ইয়াত যি দুই চাৰিটা আঁসোৱাহ আছে তাক আমি আঁসোৱাহ ভুবুলি উঠি অহা সাহিত্যিকসকলৰ প্ৰতি আশীস বুলিহে গ্ৰহণ কৰিব খোজোঁ।

‘জয়মতী’ ৰচনাৰ প্ৰেৰণা সম্বন্ধে বেজবৰুৱাই ‘পাতনি’ত নিজেই কৈছে যে এবাৰ তেওঁ দ্বিজেন্দ্ৰলাল বায়ৰ ‘সাজাহান’ নাটকৰ অভিনয় দেখিছিল আৰু তাত থকা পিয়াৰা চৰিত্ৰৰ কিঞ্চিৎ আভাস জয়মতী চৰিত্ৰৰ আগছোৱাত অজানিতে হলেও পৰা সম্ভৱ। দ্বিতীয়তে, তেওঁৰ দুজন আদৰৰ বন্ধুৰ পৰাও তেওঁ বৰকৈ তাগিদা পোৱাতহে এই নাটক ৰচনা হবলৈ পালে। এজন, দেৱেশ্বৰ চলিহা (উকিল), দ্বিতীয়জন, যতীন্দ্ৰনাথ ছৱৰা (যহু কবি)। চলিহাই তেওঁক এই নাট ৰচনা কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰে, ছৱৰায়ো এই বিষয়ে নেবানেপেৰাকৈ লাগি ভাৱবীয়া সকলৰ চৰিত্ৰগত বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়েও অনেক কথাৰ সূচনা কৰে আৰু সেয়ে ব্যক্তিগত চৰিত্ৰ বিকাশত খুব কাম কৰে। দ্বিজেন্দ্ৰলালৰ নাটকত সাজাহানৰ অন্ততম পুত্ৰ সুজাৰ ডিঙিত পিয়াৰাই পুষ্পমাল্য প্ৰদান কৰি গীত গাই বসিকতা কৰে। ‘জয়মতী’ নাটত গদাপাণিক পলাই আত্মৰক্ষা কৰিবলৈ উপদেশ দি জয়াই সঙ্গীতেৰে প্ৰাণৰ আৱেগ প্ৰকাশ কৰে। এই কণ সাদৃশ্য অবিহনে এই নাট দুখনৰ অইন বিষয়ত মিল একো দেখা নাযায়।

দেবযানী

বেজবৰুৱাৰ একমাত্ৰ পৌৰাণিক আৰু একমাত্ৰ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ নাট দেবযানী। ৰচনা-কাল ১৮৩৩ শক; স্থান হাওড়া (কলিকতা); কাহিনী কালীদাসী মহাভাৰতৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। অঙ্ক-দৃশ্য-বৰ্জিত এই ছন্দবদ্ধ ৰচনা তিনিটা ভাগত বিভক্ত; আত্মোপাস্ত কথোপকথন হোৱা বাবে আৰু বিষয়বস্তুৰ অগ্ৰগতি নাট্যাঙ্কপ হোৱা বাবে ইয়াক এখনি সৰু নাট বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। একেবাবে শেষত ‘আঁৰ-কাপোৰ’ বুলি উল্লেখ কৰা বাবে ইয়াক যে লিখকে নাটৰূপে কল্পনা কৰিয়েই ৰচনা কৰিছিল সেই কথা নিঃসন্দেহে কৰ পৰা হৈছে। বিভাগ তিনিটা দৃশ্য তুল্য আৰু ইয়াক তিনি দৃশ্যসম্পন্ন একাঙ্কিকা বুলিবও পাৰি। স্থান-কালৰ ঐক্য নথকা

আধুনিক যুগ (নাট-শাস্ত্র)—‘জোনাকী’ৰ ছেউতিত পৰুণাওৰ বণভেৰী (বেজবৰুৱা) ১৮৩
হেতুকে তিনিটা বিভাগক তিনিটা অঙ্কৰূপে ৰবি ইয়াক এখন তিনি-অঙ্কীয়া নাটো
বুলিব পৰা যায়।

বৰিঠাকুৰৰ ‘বিদায়-অভিশাপ’ নামৰ কবিতাৰ বিষয়-বস্তুও এই। ছয়োখনেই
অমিত্রাক্ষৰ ছন্দৰে ৰচনা। কচ আৰু দেবযানীৰ কথোপকথনেৰে ৰবি ঠাকুৰে
কবিতাৰ পাতনি মেলি প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাতা দেবযানীৰ দ্বাৰা কচক অভিশাপ দিয়াই
কবিতাৰ সামৰণি মাৰিছে। ‘দেবযানী’ৰ প্ৰথম বিভাগৰ কাহিনীও সেই, কেৱল
অভিশাপৰ প্ৰত্যুত্তৰৰে সূকীয়া। বৰিঠাকুৰৰ কচে দেবযানীৰ অভিশাপ শুনি
দেবযানীক আশীৰ্বাদ কৰি তেওঁৰ মনৰ উদাৰতা আৰু মহামুভৱতাৰ পৰিচয় দিলে।
কিন্তু বেজবৰুৱাৰ কচ প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ; দেবযানীৰ অভিশাপৰ উত্তৰ তেওঁ
অভিশাপেৰেহে দিলে। দেবযানীয়ে অভিশাপ দিছিল—

“এতকাল কৰি তুমি কঠোৰ যতন
যি বিজ্ঞা লভিলা, বিজ্ঞা মৃত্যুসঞ্জীৱনী
ফলৱতী নহব তোমাত বুলিলো নিশ্চয়।”

ইয়াৰ উত্তৰত কচে অভিশাপ দিয়ে এইদৰে—

“দিওঁ মই অভিশাপ শুনা,—তোমাৰ
মনত যিটো আছে অভিশাপ, নিশ্চয়
নিফল হব সি। কোনো ঋষিকুমাৰে
তোমাক নিশ্চয় বিয়াহ নকৰিব।”

ওপৰত উল্লেখ কৰা কাহিনীভাগতে বৰিঠাকুৰৰ কবিতা শেষ। বেজবৰুৱাৰ
ৰচনাত ইয়াৰ পিছতো দুটা বিভাগ সংযোগ হ’ল। প্ৰধান চৰিত্ৰ সমূহ হৈছে
শৰ্মিষ্ঠা, যযাতি, শুক্ৰাচাৰ্য আৰু বিদূষক। যযাতিয়ে দেবযানীক কুৰ্বা এটাত পৰা
দেখি হাতেৰে ধৰি তেওঁক তাৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিলে। নাৰীৰ কোমল দেহৰ অুকোমল
পৰশত তেওঁৰ শৰীৰ ৰোমাঞ্চিত হৈ উঠিল; কিন্তু যযাতি তাৰ পৰা আঁতৰিল;
দেবযানীয়ে যেন কিবা এটা হেৰুৱালে; চিন্তা-ভাবনাত নাৰী-হৃদয় আকুল। এই
ধিনিতে নাটকীয় পৰিস্থিতিৰ উদ্ভৱ। এই ঘটনাৰ পিছতে দেবযানীৰ পিতাকে
জীয়েকক বহুতো বুজনি দিছে, সাক্ষনা দিছে, বিদূষকেও ধেমালিৰ ফলেৰে বহু কথা
বুজাইছে। কিন্তু দেবযানী একোতেই শান্ত নহয়; “জুটীচাৰ দেশ ইটো বাসৰ
অযোগ্য”—বুলি স্থান ত্যাগ কৰি শান্তিধামৰ অন্বেষণত আঁতৰ হ’ল। বেজবৰুৱাৰ
কাহিনীও ইমানতে শেষ। কিন্তু মূল কাহিনী শেষ নহ’ল। গতিকে অসমাপ্ত
কাহিনীৰে নাটকৰ সামৰণি মৰা হ’ল। নাট্যৰূপে “আবত”ৰ পাছত “পূৰ্ববিন্দু”
পালেহি, কিন্তু “কলপ্ৰাপ্তি” নহ’ল।

বিদূষকৰ চৰিত্ৰই হাশ্ববসৰ সৃষ্টি কৰিছে, কিন্তু হাশ্ববসৰ পৰিমাণ মাত্ৰাধিক হোৱাত মূল নাট্যবস্তুৱে নাটকীয় গাভীৰ্য্য হেৰুৱালে। ভাষায়ো সমতা বক্ষা কৰিব নোৱাৰাত গহীন বিষয়ো লঘু হৈ সমগ্ৰ নাট্যবস্তুৰ বস-প্ৰোভত বাধা পৰিল। বাজকজ্ঞা শৰ্মিষ্ঠাই দেৱযানীক “টোকোনা বিপ্ৰৰ পুত্ৰী” বুলি হেয়জ্ঞান কৰাত দেৱযানীৰ খং উঠিল আৰু শৰ্মিষ্ঠাক ক’লে—

“স্বৰ্গনীয় দানবী পাপিনী,
কিবা লাভ সম্ভাষণি তোক ?
নাচাৰি পোন্দাই চকু মোক, অশ্লুবৰ জীয়ৰী !
যুকি দিম চকু তোৰ নিশ্চয় জানিবি !
দে মোৰ কাপোৰ ছুটাই হতচিৰীহতী।”

বৌদ্ৰবস সঞ্চাৰক গহীন বচনাৰ লগত হাশ্ববসৰ এনেবোৰ সংযোগ অমিল।

বিদূষকৰ চৰিত্ৰই নাটখনিত সংস্কৃত নাটকৰ আদৰ্শ এটি দাঙি ধৰিছে।

বৰিঠাকুৰৰ কাব্যত ভাষা-সাহিত্যৰ যি মধুমিলন, বেজবক্ৰাৰ সাহিত্যত তাৰ অভাৱ। তথাপিও আধুনিক যুগৰ প্ৰায় প্ৰথমাৰ্দ্ধৰ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ-বদ্ধ পৌৰাণিক নাটৰূপে ‘দেৱযানী’ স্থান হুই কৰিব নোৱাৰি।

গদাধৰ বজা

বেজবক্ৰাৰ প্ৰায়বোৰ নাটতেই প্ৰধান চৰিত্ৰ বা নায়ক-নায়িকা গৰাকিৰ নামেৰেই নাটখনৰ নামাকৰণ কৰা ৰীতি আছে। এই নাটখনত এই ৰীতিয়ে ওলোটাকৈ লৈছে। ইয়াত গদাধৰ বজা নামেৰে কোনো চৰিত্ৰই নাই; অথচ, নাটৰ নাম ‘গদাধৰ বজা’। নামটোত ইতিহাস আছে। কিন্তু কাহিনীত ইতিহাস নাই, আছে ইতিহাসৰ আঁবে আঁবে টহলু দিয়া চাৰিটা মনে-সজ্জা চৰিত্ৰ—গেঙ্কেলা, মঙ্গলা, কমলা, বিমলা। ‘গদাধৰ’ নামটোত ভ্ৰমবজ্জৰ সৃষ্টি হ’ল মাথোন। কমলা-বিমলাৰ পৰা বাজোঁচিহঁত সেৱা-সংকাৰ লভি গেঙ্কেলা গাৰ্ৱলীয়াই সপোনতে সবগ ঢুকি পোৱা যেন হ’ল, অথচ বিষম ভুগিব লগীয়া হ’ল। শেষত জানিবা হেৰোৱা পত্ৰখনি উদ্ধাৰ হ’লত কোনোমতে লেঠাটো মৰিল।

এখুদিমান একাঙ্ক নাট এইখন; অঙ্ক-বিভাগ নাই; দৃশ্য-বিভাগ নাই। নাট্যকাবজনে নিজে ইয়াক “চ’ৰাঘৰীয়া নাট” নাম দিছে। ইয়াৰ আগতেও বেজবক্ৰাই একাঙ্ক নাট কেবাখনো লিখিছে, যেনে, ‘নোমল’, ‘পাঁচনি’, ‘দেৱযানী’ আদি। সেইবোৰত অঙ্ক এটা হলেও, দৃশ্য সংখ্যা একাধিক। ‘গদাধৰ বজা’ অতি আধুনিক একাঙ্ক নাট কিছুমানৰ লক্ষণ-যুক্ত। বচনাকাল ১৯১৮ ৰু

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত গজপাণ্ডৱৰ বণভেৰী (বেজবৰুৱা) ১২১ (১৮৪০ শক)। ই প্ৰথমতে সেই বছৰৰ ‘বাহী’ত প্ৰকাশ হৈছিল (২ম বছৰ ৩য়-৪ৰ্থ সংখা) ; ১২৬৬ চনত মাধোন শুকীয়া কিতাপ আকাৰত প্ৰকাশ হৈছে। কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা আধুনিক একাঙ্কিকাৰ অগ্ৰগণ্য। বেজবৰুৱাৰ ‘গদাধৰ বজা’ই এনে মন্তব্যৰ খুটিটো দেখু-দেখু-কৈ লবাইছে।

ববৰুৱাৰ বেতাল বৰ্ণবিংশতি

সংস্কৃত সাহিত্যত ‘বেতাল পঞ্চবিংশতি’ নামৰ সাধুকথা আছে। বেজবৰুৱাই এই নামটোৰ সৈতে সঙ্গতি ৰাখি ‘ববৰুৱাৰ বেতাল বৰ্ণবিংশতি’ নামৰ পঞ্চাঙ্ক ধেমেলীয়া নাটখন লিখিছে। বচনাৰ পটভূমি এই—তেজপুৰৰ উকীল বাঘাসুৰ শৰ্মাই তেওঁৰ প্ৰথম গৰাকী পত্নী বহুদিন নিঃসন্তান হৈ থকা দেখি পত্নীৰ ইচ্ছাক্ৰমে খলশালীয়েকজনীকো বিয়া কৰাই যুগল স্ত্ৰীৰ পতিত্ব গ্ৰহণ কৰি ঘোৰ সংসাবত প্ৰৱেশ কৰিলে। পিছে কালৰ চকৰী ঘূৰিল; কেবা বছৰ হ’ল খলশালীয়েকৰ সন্তান হোৱা কোনো লক্ষণ নাই; ইপিনে এলাগী কৰি থোৱা পূৰ্ব পত্নী গৰাকীয়েহে পুত্ৰসন্তান এডুখৰি প্ৰসৱ কৰি পুনৰ স্বামী-বল্লভা হৈ পৰিল। পৰিণতিত, বাই-ভনী হালৰে পুৱা-গধূলি দ্বন্দ্ব-হাই মুগুচা হ’ল। এই “দ্বন্দ্ব সমাস”ৰ উদ্ভাৱক কোন? নাটখনিয়ে ইয়াৰেই সমিধান হৈছে।

বিষয়-বস্তু—কদাই নামৰ কানীয়া এটাই তাৰ গাতক জীয়েক জুহুকীক গাওঁৰে ডেকা এটাৰ সৈতে বিয়া দিবলৈ থিক কৰিছে, কিন্তু দৈন্যকৈ গেদুগেদীয়ে দিব খোজে অইন এটালৈ। এইখিনিতে পতি-পত্নীৰ দ্বন্দ্ব সমাস। জুহুকীয়ে আকৌ যাবলৈ মন মেলিছে ভোগাই নামৰ ডেকা এটালৈহে। বেচাৰা ভোগায়ে তাইক পলুৱাই নিবলৈ এদিন চোতালৰ গছ এজোপাত উঠি আছে। কদায়ে গম পাই খেদা দিলত সি ধুপুচ্ কৰে মাটিত পৰি ‘মৰিলো ঠ’ বুলি চিঞৰ লগালে; জুহুকীও ওলাই গৈ ‘হায়-ঠ বি-ঠ’ কৰি চিঞৰিৰ ধৰিলে।

এই বিষয়টোকে পাঁচ অঙ্কত বিভক্ত কৰি নাটখনি বচনা কৰা হৈছে। প্ৰকৃততে প্ৰতিটো অঙ্ক একোটা ক্ষুদ্ৰ দৃশ্যহে। আবহুদিত নৃত্যধাৰকণী ববৰুৱাই অঙ্কব্যাখ্যা প্ৰসঙ্গত কয়—“পাঁচ অঙ্ক তাত আছে, এক অঙ্ক পানী। আঙ আঙ নাম তাৰ কৰিলো প্ৰমাণী।” অৰ্থাৎ এই পাঁচ অঙ্কৰ উপৰিও ‘আঙ আঙ’ নাম দি আঙ এটা নাম মাত্ৰ বিভাগ বোগ কৰা হৈছে। ইয়াৰ আগতে বেজুৰ বাজৰোৱাৰ জুই-এখন নাটত এনেবিধৰ অঙ্ক-ধৰ্ম-বৰ্জিত অঙ্ক সংযোগ কৰা দেখা যায়। স্থান-

• ১২৬৬ চনৰ ২৬ মাৰ্চৰ দিনা বেজবৰুৱাৰ বৃদ্ধা-বাৰ্ষিকী তিথি উপলক্ষে তদাধীশ্বৰ ‘সাহিত্য-প্ৰকাশ’ৰ দ্বাৰা ইয়াৰ প্ৰকাশ কৰা হয়।

কালৰ ঐক্য ৰাখিব নোৱাৰাৰ বাবেই নাট্যকাৰে এনে বিভাগ কেতিয়াবা কৰিব লগীয়া হয়।

বিষয়-বস্তু আৰু প্ৰকাশবীতিৰ কালৰপৰা নাটখনি নিচেই লঘু হলেও শীৰ্ষ বিন্দুতে নাট্য-বস্তুৰ সমাপ্তি ঘটোৱাত বসতে নাম থৈ নাট্যকাৰে এটা বৈশিষ্ট্য দেখুৱালে। বেজবৰুৱাৰ অইনবোৰ নাটত এনে আকস্মিক ছন্দ পতন দেখা নাযায়।

বেজবৰুৱাৰ নাট্যাৱলীৰ প্ৰধান লক্ষণ-সমূহ

(১) পত্ৰবহুলতা—বেজবৰুৱাই চিঠি-পত্ৰৰ যোগেদি তেওঁৰ নাটবোৰত নানা ভাবে কাৰ্য্য সাধন কৰে।

‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ত ছখন আৰু ‘বেলিমাৰ’ত সাতখন চিঠি আছে। অইন কি, ‘লিভিকাই’ ধেমেলীয়া নাটখনতো নাট্যকাৰে ছখন চিঠিৰ সংযোগ নকৰি নোৱাৰিলে।

(২) মৃত্যু বা বধ-দৃশ্য প্ৰায় বৰ্জন :—শৰাই ঘাটৰ যুদ্ধ প্ৰসঙ্গত লাচিত মোমায়েকক কটা বিষয়টোক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই বহুবিধ সাহিত্য সৃষ্টি হৈছে। অথচ বেজবৰুৱাই ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ দৃশ্য-কাব্যত এই বিষয়টো দৃশ্যত নেদেখুৱাই চিঠিৰ যোগেদিয়ে প্ৰকাশ কৰিছে। (অথচ গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘লাচিত বৰফুকন’ত ই এটা আকৰ্ষণীয় দৃশ্য)। সেইদৰে ‘বেলিমাৰ’ত বদন-হত্যা বিষয়টো দৃশ্যাকাৰত নিদি সংবাদ স্বৰূপেহে প্ৰচাৰ কৰা হৈছে। (অথচ নকুল ভূঞাৰ ‘বদন বৰফুকন’ নাটত এই ঘটনাটোকে শেষ দৃশ্যত দি নাটখনক কৰুণ বসান্ত কৰি তোলাৰ এটি আলম্বন ৰূপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে)। বেজবৰুৱাৰ এই বীতি সংস্কৃত নাট্যবিধিৰ অন্তৰ্ভুক্ত। ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ত জয়মতীৰ মৃত্যু আৰু ‘লিভিকাই’ত শ্ৰুতদ্বা বুঢ়ীৰ মৃত্যুৰ বাহিৰে তেওঁ কোনো ঠাইতে মৃত্যু দৃশ্য মঞ্চত দেখুওৱা হোৱা নাই।

(৩) তেওঁৰ নাটত কৰুণ-বসব স্থান অতি নগণ্য; তেওঁৰ তিনিওখন বুৰঞ্জীমূলক নাট্য কাহিনী কৰুণ বসব; কিন্তু ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ত বাহিৰে কোনোখনেই কৰুণবসন্তক হোৱা নাই।

(৪) তেওঁৰ হান্সবসব মাত্ৰাধিক্যই কোনো কোনো ঠাইত অশ্ৰান্ত বসন্তোত্তৰ বাধক ৰূপেও ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া নকৰি থকা নাই। তেনে ঠাইত এই হান্সবস উপভোগ্য হোৱা নাই। ‘বেলিমাৰ’ত কলিবৰক সাহসী দেশ-প্ৰেমিক বীৰৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰা হৈছে। মিজিমাৰাই বেতিয়া কলিবৰক কাটি পেলাব লাগে বুলি ছকুম জাৰি কৰে আৰু কয় যে—“কাটিবৰ আগেয়ে ইয়াৰ পেটটো কালি জিৰ লাগে” দৰ্শকৰ মনত স্বাভাৱিকতে কলিবৰৰ প্ৰতি কিঞ্চিৎ দয়া আৰু সহানু-

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ ছেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী (বেজবৰুৱা) : ১৩০
 ভূতিৰ ভাব জাগি উঠে। কিন্তু ইয়াৰ উদ্ভবত কলিৰবে কয়—“দীঘলে নে পথালিয়ে
 ...বোলো ভিলুৱা সেনাপতি, তোমাৰ খাহীটো মন গলে মূৰৰ ফালৰ পৰাঃ কাটি
 যাৰ পাৰা ; নেজৰ ফালৰ পৰাও সেই কৰ্ম কৰিব পাৰা।” (৫ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন) ;
 এই হাস্তবস এই ঠাইত মুঠেই উপভোগ্য হোৱা নাই, বৰঞ্চ ককণ বসৰ বাধক
 ৰূপেহে কাৰ্য্য কৰিছে।

(৫) বজা মহাবজাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি লগুৱা-লিক্‌চৌ পৰ্য্যন্ত সকলোৰে
 মুখত বেজবৰুৱাই কথিত আৰু ঘৰুৱা অসমীয়া গল্প ব্যৱহাৰ কৰাত ঐতিখন
 নাটেই কাব্যিক ক্ষেত্ৰৰ পৰা বাগৰি আহি লৌকিক ক্ষেত্ৰত পৰিছেহি। আৱশ্যকীয়
 ঠাইতো ভাষাই ৰূপ সলাব নোৱাৰা হেতুকে কোনো কোনো ঠাইত বস-নিঃসৰণত
 ভেটা পৰিছে। ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ত বামসিংহ, নচৰং থা, বৰমুকনৰ দূত আদিৰ
 মুখত যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত আলোচনা এটাকে এই বিষয়ত উদ্ধৃত কৰিব পাৰি। এবাৰ
 বামসিংহই অসমীয়া কটকীক কয় যে অসমীয়াৰ যুজিবলৈ যদি তীব বন্দুক নাই
 তেওঁলোকক খুজিলেও দিব পাৰে ; তেওঁলোক হিন্দুস্থানৰ চুক এটাৰ গাতত সোমাই
 আছে।।.....“তওঁলোকক গাতৰ ভিতৰৰ পৰা টানি বাহিৰলৈ উলিয়াই অলপ পোহৰ
 দেখুৱাবৰ নিমিত্তে বাদস্তাই মোক পঠিয়াই দিছে। কটকী—বোলো এতিয়া
 গেলা গপ মাৰি থাকাকৈ, পিছত কাচুটি এৰি পলাব লগীয়া নহলেই ভাল।।.....
 তোমালোকৰ কাচুটিৰ পোছ নেথাকেই, সেইদেখি লবৰ বেগত এৰি পেলাবলৈকো
 সুবিধা হব।” (৪র্থ অঃ ২য় দঃ)

(৬) হাস্তবস সৃষ্টিৰ বাবে তেওঁ বহু ক্ষেত্ৰত অনাৱশ্যকীয় বৰ্ণনা বা বিষয়বো
 সংযোগ কৰে, যেনে ‘বেলিমাৰ’ত জগ্ৰি, পিয়লী আৰু ধনী বৰুৱাৰ মাজত কলিকতা
 মহানগৰীৰ যি ব্যঙ্গাত্মক বৰ্ণনা দিয়া হৈছে, হাস্তবস সঞ্চাৰণ অৱস্থানে ইয়াৰ আইন
 নাটকীয় উদ্দেশ্য একো নাই (৩য় অঙ্ক ১ম দৰ্শন)। সেইদৰে ইয়াত চন্দ্ৰকান্ত,
 সত্ৰবাম আৰু অন্তান্ত ল’ৰা কেইটামানৰ মাজত দিয়া গ’ৰখীয়া ধেমালিখিনিৰে বিশেষ
 একো নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধন কৰা নাই (১ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন)। ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ৰ
 ২য় অঙ্ক ১ম দৰ্শনত প্ৰিয়বাম, গজপুৰীয়া আৰু তেওঁৰ লগৰীয়া কেইজনৰ সৈতে বিটো
 দৃশ্য দিয়া হৈছে ইয়াৰ একমাত্ৰ উদ্দেশ্য হাস্তবস সৃষ্টি।

(৭) বৈকল্প ভাৱ—বেজবৰুৱাৰ অন্ত্যন্ত সাহিত্যত থকাৰ দৰে তেওঁৰ নাট-
 বোৰবো ঠায়ে ঠায়ে বৈকল্প ভাৱ সিঁচৰিত হৈ আছে। তেওঁৰ ‘বেলিমাৰ’ৰ পিকৌ
 আইদেও বিকু-ভক্তি-পৰাৱণা। তেওঁ ভাৱাৱেগত বিবোৰ গীত-পদ গায় ভাত
 ঈকুৰ গুণ-গানেই অধিক। তেওঁ গিৰিয়েকক ঈকুৰ সৈতে তুলনা কৰি গায়—
 “লগিত লবঙ্গলতা পৰিশীলন কোমল মলয়.....বৃত্যতি মূৰ্তি জনৈ.....” ইত্যাদি।

যেতিয়া সংস্কৃত শ্লোক মাতে তাতো ত্ৰীকৃষ্ণৰেই গুণানুকীৰ্তন ; যেতিয়া অসমীয়া গীত-পদ গায়, তাতো ত্ৰীকৃষ্ণৰেই লীলা-মাহাত্ম্য প্ৰকাশ। বংপুৰৰ কাৰেংঘৰত চন্দ্ৰকান্তৰ লিগিৰীয়ে যি পদ গায় সিও “যত্নবংশ ধ্বংস”, “প্ৰহ্মায়ুক গদে প্ৰহাৰে” আদি ত্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা কাহিনী। ভুমুক নামৰ লিগিৰা এটাই বদনৰ আগত যি এটা গীত গাইছিল তাৰো আদিত আছে “বৈকুণ্ঠৰ কৃষ্ণ” (১ম অঙ্ক ৫ম দৰ্শন)। ‘জয়মতী কুঁৱৰী’তো জয়মতীয়ে মৃত্যুকালত বৈষ্ণৱ-ধৰ্মপ্ৰাণা সতী এগৰাকীৰ ৰূপ লৈ গাইছে—“কি কৰিলো কি কৰিলো ভকতি নকৰি” ইত্যাদি। তেওঁৰ ধেমেলীয়া নাটতো এই ভাৱ ঠায়ে ঠায়ে স্পষ্ট (‘নোমল’ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য)।

(৮) সুদীৰ্ঘ স্বগতঃ উক্তিye তেওঁৰ নাটবোৰক কোনো কোনো ঠাইত ভাৰাক্ৰান্ত আৰু বিৰক্তিজনক কৰি তুলিছে ; যেনে—‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ত লাচিতৰ আত্মকাহিনী (২য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন), ‘বেলিমাৰ’ত চন্দ্ৰকান্তৰ আক্ষেপ (১ম অঙ্ক ৭ম দৰ্শন), ‘লিতিকাই’ত লিতিকাইহঁতক নাশ কৰিবৰ উদ্দেশ্যে দেউৰামৰ জল্পনা-কল্পনা (৪র্থ অঙ্ক ৪র্থ দৰ্শন), ‘চিকৰপতি নিকৰপতি’ত বিচাৰালয়ত গুচৰীয়া বেথাইৰ আচামীৰ ওপৰত দিয়া গোচৰ (১ম দৰ্শন)।

(৯) লৌকিক গীত-মাতৰ সঘন প্ৰয়োগে তেওঁৰ নাটবোৰক অসমীয়াৰ অতি আপোন যেন কৰি তুলিছে। ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ৰ ১ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন এনেবোৰ গীত-মাতেৰেই ভৰপূৰ ; চেনেহী-ৰূপহী-শদীয়াখোৱা গোহাঁইৰ কথোপকথনত এনেবোৰ গীত-মাতেই প্ৰতিটো দৃশ্য ৰসাল কৰি তুলিছে। ‘বেলিমাৰ’ত ভুমুক—ধনশিৰী—সোৱণশিৰীৰ কথাত এনেবোৰ প্ৰয়োগ বিশেষ।

(১০) বেজবৰুৱাৰ নাট্যাৱলীত সৰল হাস্যৰসেই অধিক। ব্যঙ্গতত্ত্ব ঠায়ে ঠায়ে আছে, কিন্তু নাটকীয় পৰিস্থিতি অনুসৰি স্থানবিশেষে ৰস সিমানে উপভোগ্য হোৱা নাই।

(১১) জতুৱা ঠাঁচৰ আতিশয্যই ঠায়ে ঠায়ে নাট্যোচিত পৰিণতি-সৃষ্টিত বাধা নজন্মাই থকা নাই। স্থানবিশেষে ৰসসৃষ্টি পথত ই অন্তৰায়ৰূপে ক্ৰিয়া কৰিছে।

পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা (খৃঃ ১৮৭১-১৯৪৬)

[অসম বুৰঞ্জীক প্ৰথম নাট্যৰূপ-দিওঁতা]

গাওঁবুঢ়া	—	(১৮৯৭)	সাধনী	—	(১৯১০)
জয়মতী	—	(১৯০০)	লাচিত বৰফুকন	—	(১৯১৫)
গদাধৰ	—	(১৯০৭)	ভূত নে ভ্ৰম	—	(১৯২৪)
টেটোন ডামুলি	—	(১৯০৯)	ৰাণৰজা	—	(১৯৩৩)

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ১০৬

॥ নাট্যকাৰৰ পৰিচয় ॥

‘জোনাকী’ যুগৰ অন্ততম ভোটা ভৰা পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাই (তেতিয়া পদ্মনাথ গগৈ) প্ৰথমতে বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰে সৈতে লগ লাগি ১৮৮২ খৃষ্টাব্দত ‘ডেকা গাভৰু’ নামেৰে অ’ৰ ত’ৰ চিত্ৰেৰে এখন নাটক উলিয়ায়। সম্ভৱ এই প্ৰথম প্ৰচেষ্টা প্ৰশংসনীয় নোহোৱা বাবে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই “ডেকা গাভৰুৰ দল”—গীৰ্ঘক এটা প্ৰতিবাদ প্ৰবন্ধ লিখে, আৰু তাৰ বাবেই ৰাজখোৱা ডাঙৰীয়া আদি ‘জোনাকী’ৰ বুকুৰ পৰা ফাটি আহে। গোহাঞি বৰুৱায়ো এইবাবেই ‘জোনাকী’ এৰি ‘বিজুলী’ত হাত দিয়ে আৰু স্নকীয়া পন্থাৰে সাহিত্য সাধনাত ব্ৰতী হৈ পৰে।^১ তেওঁৰ প্ৰকৃত সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ হয় ‘ভানুমতী’ উপন্যাসৰ যোগেদি। ১৮৯৩ চনত তেওঁ কহিমা চৰ্কাৰী হাইস্কুলত প্ৰধান শিক্ষকৰূপে নিযুক্ত হয়। প্ৰায় এই সময়তে তেওঁৰ বিবাহো হয়। চৰ্কাৰী কামৰ গুৰু দায়িত্ব বহন কৰি তাৰ মাজতে আজৰি উলিয়াই তেওঁ সাহিত্য চৰ্চা কৰে। অসমত তেতিয়া ৰুটিছৰ আমোল। অসমীয়াৰ আৰ্থিক, সামাজিক সকলো ক্ষেত্ৰতে পান’ত হাঁহ নচৰা অৱস্থা।

গাওঁবুঢ়া—গাওঁবুঢ়া এই সময়ৰে ৰচনা; প্ৰকাশ ১৮৯৭ খৃষ্টাব্দ; এইখনেই তেওঁৰ প্ৰথম নাট।

ৰায়তৰ খাজনা আদায় কৰা বিষয়ত মৌজাদাৰৰ সহায়ৰ বাবে অসমৰ গাৱঁ গাৱঁ তেতিয়া চৰ্কাৰৰ একো একোজন বিষয়া নিযুক্ত কৰিছিল; তেওঁৰ পদবী ‘গাওঁবুঢ়া’; দায়িত্ব আছে, দৰমহা নাই। অৰৈতনিক কাম (অনাবেৰি Honorary “অনাহাৰা” বিষয়)। এয়ে দেশপ্ৰেমিক কবি-হৃদয়ত সহানুভূতি জগায় আৰু ‘গাওঁবুঢ়া’ই নাট্য ৰূপত দেখা দিয়ে।

বিষয়-বস্তু—লক্ষীমপুৰ জিলাৰ গাওঁ এখনত নকৈ পতা গাওঁবুঢ়া ভোগমন। মিঃ ইয়’ লক্ষীমপুৰ মহকুমাৰ চাহাব। তেওঁ গাওঁৰ খাজনাৰ তাগিদা চাবলৈ গাওঁ পৰিদৰ্শন কৰিলেহি। চাহাবৰ বহুদ-পাতি যোগাৰলৈ গাওঁবুঢ়াই তৰ গাত তৰনি নাই। ভোগমনে ভাত-পানী এৰি সেই কামতে দিনৰ দিনটো জুৰি ফুৰিছে। হুপৰীয়া আহি দেখে, বৈশীয়েক ৰংদৈয়ে ভাত ৰান্ধিবলৈ ৰান্ধনি ঘৰ সোমাইছেহে। ভোগমনে খঙতে উতলা হৈ বাহী গাবেই গুচি গল। বৈশীয়েকে কান্দে, জীয়েকে কান্দে। চৰ্কাৰী “আলহী বঙলা”ত খানচামা, আদালি, চৰ্দাৰ আদিয়ে চাহাবৰ বাবে বিবিধ বস্তুৰ যোগান ধৰিছে। ৰচদৰ ভাৰ লৈ ভোগমন ভাত উপস্থিত; ভাতত অত্যন্ত বস্তুৰ লগত তিনিটা কুকুৰা আৰু বোলটা কণি। চৰ্দাৰ, আদালিহঁতে নিচেই ডাকৰ বস্তু অনা বুলি কৈ ভোগমনৰ ওপৰত দৃঢ়দৰ্শন চলাইছে, গালি পাৰিছে। আইন কি,

•‘ডাঙৰীয়া বেণুধৰ ৰাজখোৱা’—জিবেদৰ নেওপ সম্পাদিত, অমিয়াবাধুৰী বেওপ সম্পাদিত।

কাণত ধৰি শাস্তি দিছে। গাওঁৰ মৌজাদাৰ বজ্জেশ্বৰ হাজৰিকাই চৰ্কাৰৰ ঘৰৰ পৰা ভাগিদা পাই খাজনা আদায়ৰ বাবে ভোগমনৰ ঘৰ ত্ৰোক কৰাৰ খুজিছে। ভোগমনে লৰালবিকৈ আহি সকলো কথা ঘৈণীয়েকহঁতৰ আগত কয় আৰু এইবুলি বেজাৰ কৰে “কুলী হোৱাৰ ভয়ত, মান বহিখা কৰিবলৈ গৈ, চৰ্কাৰী গাওঁবুঢ়া বিষয় খাওঁতে এতিয়া মোৰ এনে বিলায়” (৫ম অঃ ১ম দৃঃ)। শেষত চাহাবে বুজিলে যে মাজৰ মাহুহ সোপাই জোৰকৈ গাওঁবুঢ়াৰ ওপৰত নানা অত্যাচাৰ কৰি ভাৰ-ভেটী খায়, পইচা খায়। ইয়ং চাহাবে এই বিষয়ে কৰ্তৃপক্ষলৈ লিখা-লিখি কৰি এটা সুবন্দবস্ত কৰিবলৈ গাত লয়। গাওঁবুঢ়া চাৰিজনৰ সমদল গীত এটিৰে নাটখনিৰ সামৰণি পৰে।

গীত (খট—কাণ্দিবী খেমটা)

“আমি চাৰি গাওঁবুঢ়া

চাৰি গোট ঢেঁকী থোৰা ;

বাতি-দিনে ধান বানি হওঁ আধামৰা।

(আমি গাওঁবুঢ়া)” ইত্যাদি।

আলোচনা—এতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত হোৱা অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী কেইখনত ‘গাওঁবুঢ়া’ নাটখনি ধেমেলীয়া নাট বুলি কৈ অহা হৈছে। প্ৰকৃততে ই সম্পূৰ্ণ ধেমেলীয়া নাট নহয়, ধেমেলীয়া পৰিৱেশত ৰচনা কৰা ই এখন দৃশ্য-বহুল পঞ্চাঙ্ক ককণ-বসসিক্ত সামাজিক নাট। নায়ক ‘গাওঁবুঢ়া’ আৰু তেওঁৰ পত্নী ‘বংদৈ’ৰ কাৰ্য্যৱলী আৰু পৰিণতিৰ চাই আমি ইয়াক ককণ বসসিক্ত ছবুলি নোৱাৰো। মৌজাদাৰ, মণ্ডলহঁতৰ অত্যাচাৰৰ হাত সাৰিবলৈ বুলি বগুৱা কামৰ পৰা নিষ্কৃতি লাভৰ আশাত ভোগমনে খাটি-লুটি কোনোমতে গাওঁবুঢ়া বিষয়টো ল’লে। কিন্তু সুখ-শান্তি পাওক চাৰি বেছাৰাৰ দিনক দিনে দুখকষ্ট বাঢ়িহে গ’ল। ৰায়তৰ খাজনা আদায় কৰিব নোৱাৰি গাওঁবুঢ়াই দিনে-নিশাই মৌজাদাৰৰ খেচ্খেচনি খাব লগীয়াত পৰে। তেওঁক ভাৰ-ভেটী যোগাই মন সন্তুষ্ট কৰি ৰাখিব লাগে। সৰল হোজা ভোগমন এই চিন্তাতেই আধামৰা হৈছে। বংদৈ ভোগমনতকৈ চতুৰ। গিৰিয়েকৰ দুখ দেখি তাই কয়—

“চৰ্কাৰী কাম নকৰি নোৱাৰি হয়, পিচে আমি হবলা ইফালে নেখাই মৰিব পাবো? ভেস্কে চৰকাৰে আমাক এটা জীৱিকাৰ উপায় নিদিয়ৈ কিয়? ঘৰৰ খাই পৰব হৈ খাটি মৰা ক’ত আয়ন আছে”—(৩য় অঃ ১ম দৃঃ)। ভোগমন—“নেখাইনো ক’ত কেইটা মৰিব দেখিছ? গোঁসায়ে একবকমে খুৱাব। সংসাৰৰ গতিয়েই এনে।”

গাওঁলৈ ৰবচাহাৰ অহা গম পাই গাওঁবুঢ়া ৰচন-পাতি গোটোৱাত ব্যস্ত হৈ

আধুনিক যুগ (নাট-গ্ৰন্থ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পৰুপাওৱৰ বণভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ১৩৭
পৰিল। বংদৈয়ে ওবে দিনটো বৰুৱা কামসোপা কৰিয়েই ওৰ পেলাব নোৱাৰে।
ধান বানোতে এদিন জীয়েক জেতুকীৰ হাতখনো খুন্দিলে। বংদৈয়ে ধান বানে,
খৰি লুবে, কাপোৰ বয়, ভাত বান্ধে, মৰিবলৈকো আজৰি অকণ নাই। ভোগমনে
চুপৰীয়া লৰা-লৰিকৈ আহি দেখে ভাত হোৱা নাই, তেওঁ লঘোনেই গুচি যায়।
ঘৈণীয়েকে এবাৰ গিৰিয়েকৰ কথা ভাবে, এবাৰ গোটেই ঘৰখনৰ কথা ভাবে আৰু
মূৰে-কপালে হাত দি উচুপি উচুপি কান্দিব ধৰে।

চাহাবৰ নাম লৈ আৰ্দ্দালি, চৰ্দাৰ, খানচামা আদি মাজৰ মানুহ সোপাই
গাওঁবুঢ়াৰ পৰা ভাব-ভেটী খাই সিজনৰ তলি উদং কৰে। চাহাবৰ নাম কৈ নানা
কাম কৰাই লয়। চৰ্কাৰী আলহী-বঙলাত চৰ্দাবে গাওঁবুঢ়াৰ হতুৱাই খৰি ফলায়;
তাকে নকৰো বোলাত গাওঁবুঢ়াৰ কাণত খৰি শাস্তি দিয়ে। শেষত খাজনা আদায়
কৰিব নোৱাৰা বাবে গাওঁবুঢ়াৰ ঘৰ ফ্ৰোক কৰি টেকেলাই সকলো লাম-লাকটি
উলিয়াই লৈ যায়। খঙে-বেজাবে ভোগমনৰ মুখত মাত হৰিল; চকু-পানী ওলাল।
বংদৈয়ে সান্থনা বাণী এবাৰ দিলে—“এতিয়া আৰু শোক-বেজাব কৰি থাকিলে
কি হব? গাওঁবুঢ়া বিধৈয়ে আমাৰ গতি যি কৰিলে কৰক। এতিয়া আৰু ভাত
সকাম নাই।”

ভোগমন—(দীঘলকৈ হুমুনিয়াই পেলাই) ভাল কৈছ, তোৰ কণাতে তব
দিলো। কাইলৈ মোজাদাৰ হাকিমৰ ওচৰত আমাৰ মেটম্বা ভাৰখন শোধাই দিছে
আহিবগৈ লাগে।”

নায়ক ভোগমনে জাৱিকাব বাবে সামাজ্য আৰ্দ্দালি, চৰ্দাৰহঁতৰ হাতত লাঞ্ছনা-
গঞ্জনা খাই জীয়াতু ভুগিব লগীয়া হ’ল। তেওঁৰ উন্নতিৰ সকলো আশা বাৰ্ষ হ’ল।
গাওঁবুঢ়া-বিষয় বন্ধাৰ বাবে নিজৰ আত্মসন্মান হেৰুৱালে। তেওঁ সৰ্বস্বাস্থ হ’ল,
জীৱনত অকণো শাস্তি নাপালে। এইদৰে ককণ-বসাস্থক কেবাটাও গাওঁলীয়া
সামাজিক চিত্ৰ গোহাঞি বৰুৱাই ফুটাই তুলিছে। প্ৰকাশ-বীতিয়ে ঠায়ে ঠায়ে
হাস্তবস উদ্ৰেক কৰিব খোজে। কিন্তু মূল কথাখিনিৰ পিনে দৃষ্টি কৰিলেই সি
ধিতাতে তল পৰি যায়। মাজে মাজে মণ্ডল বাপুবাম শইকীয়া আৰু কচুখোৱা
ছুটীয়া গাওঁবুঢ়াই ভুল হিন্দী ভাষাত বচন খাতিও হাস্তবসৰ সৃষ্টি কৰিব খোজে, কিন্তু
কৃতকাৰ্য্য নহয়। কাবণ, মূল ঘটনাটো গাওঁবুঢ়াৰ দুখেতৰা ককণ কাচিনীৰেই ইতিহাস
মাত্ৰ। গাওঁবুঢ়াৰ বিষয়-বাবৰ সমস্তা নাটখনিত সম্পূৰ্ণভাবে ফুটি উঠিছে। পৰম
অন্ধৰ দ্বিতীয় দৃষ্টত মিঃ ইয়ং চাহাবে সমস্তা সমাধানৰ বাবে কৰ্ত্তপকৰ সৈতে
লিখা-লিখি কৰিব বুলি উল্লেখ কৰা হৈছে। কিন্তু কথাবাবে ভোগমনৰ দুখ পাতলাব
পৰা নাই। শেষৰ দৃষ্টত টোপোবা গাওঁবুঢ়াই দুখত একেবি আনন্দ কৰিবলৈ বুলি

এটি গীত যুৰিলে আৰু ভোগমনকে আদি কৰি কেউটাই ঘূৰি ঘূৰি গালে; কিন্তু প্ৰকৃততে এইটো আনন্দৰ গীত নহয়; শোকৰ গীতহে। এই নাটত হান্সবস-সঞ্চাৰক তুলুঙা কথাবোৰ বহু ঠাইত মানৱীয় অনুভূতিপূৰ্ণ; চৰিত্ৰবোৰৰ বচনত গাভীৰ্য্য কম; সেইদেখি মূল বিষয়টোত গহীন পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত অৱশ্যে কিছু বাধা পৰিছে। মান-মৰ্য্যদা আৰু ব্যক্তিত্বৰ পিনৰ পৰা চালে ইয়াত পুৰুষ চৰিত্ৰৰ ভিতৰত বত্ৰেশ্বৰ হাজৰিকা (লক্ষীমপুৰৰ মৌজাদাৰ), মাণিক চন্দ্ৰ বৰুৱা (থানাৰ দাবোগা), মিষ্টাৰ ইয়ং (মহকুমাৰ গৰাকী চাহাব), মিঃ স্কট (জিলাৰ গৰাকী বৰচাহাব); আৰু স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ ভিতৰত অমিলা (বত্ৰেশ্বৰৰ ভাৰ্য্যা) উচ্চ মৰ্য্যদা-সম্পন্ন লোক। কিন্তু ঘৰুৱা পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত সহায় কৰিবৰ বাবে তেওঁলোকৰ মুখতো সাধাৰণ কথা ভাষাৰ বচনহে দিয়া হৈছে।

গোহাঁঞি বৰুৱাৰ তিনিওখন ধেমেলীয়া নাটৰ ভিতৰত 'গাওঁবুঢ়া' খনৰ হান্স-বসৰ আলম ভালেখিনি ভাষানুগত, যেনে প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যত চিপাহী, বাপুৰাম শইকীয়া মণ্ডল আৰু কচুখোৱা ছুটীয়া গাওঁবুঢ়াৰ মাজত হোৱা কথা-বতৰাখিনি। চিপাহীটোৰ মুখৰ হিন্দী প্ৰায় শুদ্ধ আৰু স্বাভাৱিক, কাৰণ সি নিজে হিন্দী ভাষা-ভাষী। কিন্তু বাকী দুজন গাওঁলীয়া অসমীয়া মানুহ; তেওঁলোকৰ হিন্দী অশুদ্ধ, উচ্চাৰণ অস্বাভাৱিক, অশুদ্ধ; গতিকে হাঁহি-উঠা। চৰ্কাৰী কামৰ বাবে কুলী ধৰিবলৈ আহি তেওঁলোকে এইদৰে কথা পাতিছে—

“বাপু—দেখ দেখ কনিষ্ঠ। ঐ কুলী ভাগকে লব্ মাৰ্তাহেই। তুমি খেদি যাইকে তাক পাকুৰি আনও (চিপাহীটো যাৰ ধৰে)।

কচু—নাহি নাহি কনিষ্ঠবাবু, তুমি যাইকে তাক পাকুৰি লৈ আনেগা— (কুলীৰ পিচে পিচে লব ধৰে)।

চিপাহী—(মণ্ডললৈ চাই) এ কেইচা বাত হেঁই? হামলোক্কো চাব আডমিকো দৰ্কাৰ থা, চব পুৰা হো গিয়াৰাহা। লেকিন তোম্ আপনা মতলবচে একঠো চোব দিয়া, আউৰ একঠো আভি ভাগ যাতা হেঁই।”

পৰিস্থিতিৰ ফালৰ পৰা ওপৰৰ এই কথাখিনিত হাঁহিব লগীয়া একো কাৰণ নাই। বৰঞ্চ গাওঁলীয়া নিৰ্জু নিছলা মানুহ কিছুমানক জোৰকৈ কাম কৰিবলৈ ধৰি নিয়া দেখি বেজাৰহে লাগে। কিন্তু ভাষাৰ অসঙ্গতিয়ে হাঁহি নোতোলাই নোৱাৰে। সেইদৰে বত্ৰেশ্বৰ হাজৰিকা মৌজাদাৰৰ সৈতে ভোগমনে যেতিয়া মিঃ ইয়ং চাহাবক দেখা কৰেগৈ, তেতিয়া তেওঁলোকৰ মাজত হোৱা কথা-বতৰা খিনিবপৰা ভাষাগত হান্সবস নিজৰি ওলায়। গাওঁবুঢ়া-বিষয়-প্ৰাৰ্থী ভোগমনক ৰূপি থকা দেখি মিঃ ইয়ং চাহাবে কয়—“অঃ হেইটো হব নাই কাৰিবে। হেইটো কিজানি কাৰি কাইছে। হি কাম

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চাশৰ বণভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ১২৯
কৰিব নাই পাবে, টুনি ডোছৰা আদমি ডেকিব লাগে। কাগীয়া আদমিক হামি কাম
কভি নাই দিবে।

বত্ৰ—নহয় হজুব, মই জানো সি কাগি নাখায়।

ভোগ—হয়; গোলামে কাগি নেখায়। কেতিয়াবা সজ্জত পৰিলে টিকিৰাহে
হুই-চাৰিটা পোৰা হয়।

ইয়ং—চুপ্ বাও। হেইটো কি বকুবক কৰিছে? হামাকে গালি দিছে?

বত্ৰ—এইটোৱেনো টপটপাই আছে কেলৈ? কথা মূবুজ্ঞে এনেই বলকি
থাকেচোন।”

ওপৰৰ এই কথাখিনিতো পৰিস্থিতি-গত হাস্তবস নাই, কিন্তু ভাষাই হাঁহি
তোলে। এইদৰে দ্বিতীয় অঙ্ক পঞ্চম পটত মৌজাদাৰৰ চ’ৰাত যিখন গাঁৱলীয়া মেল
বহে, তাত প্ৰথম মেলুৱৈজনে কথাই কথাই “কিনো কপে সৈতে” বুলি ঘনাই ঘনাই
কৈ থাকে, চতুৰ্থজনে সময়ে সময়ে “তাব পৰিণামে” বুলি কয়; সেয়ে অতি সঘন
হোৱা বাবে হাঁহি উঠে।

‘গাওঁবুঢ়া’ নাটৰ ওপৰত ‘মহৰী’ আৰু ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ৰ প্ৰভাৱ

‘মহৰী’ৰ প্ৰভাৱ—গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘গাওঁবুঢ়া’ নাটত ‘মহৰী’ নাটৰ কিছু
সাদৃশ্য চকুত পৰে। ছয়োখন নাটৰে বিষয়-বস্তু প্ৰায় একে ধৰণৰ। বাগিছাৰ
মহৰী-কাম-প্ৰাৰ্থী ভাবিবামে যিদৰে চাকৰিৰ লালসাত মিঃ স্বৰ্গ চাহাবৰ লগত অশেষ
লঘু-লাঞ্ছনা ভূগি চাকৰিটো কোনোমতে লাভ কৰিলে, অথচ শেষত ছুদিনমান
থাকিয়েই নিজ ইচ্ছাতে এৰি পেলাব লগীয়া হ’ল, সেইদৰে গাওঁবুঢ়া-বিষয়-প্ৰাৰ্থী
ভোগমনেও চাহাবৰ হাতত নানা অপমান লঘু-লাঞ্ছনা ভূগি গাওঁবুঢ়া-পদবী লাভ
কৰিলে; কেইদিনমান থাকিয়েই তিতা-কেঁহা লাগিল, কামটো এৰি পেলাবলৈ তৎ
নাইকিয়া হ’ল। অথচ, কামটো লবৰ সময়ত মহৰীয়ে যিদৰে জীউবান উকীলৰ
সহায়ত লৈছিল, ভোগমনেও বড়েশ্বৰ হাজৰিকা মৌজাদাৰৰ সহায় লব লগীয়াত
পৰিছিল। ভাবিবামে ফক্স চাহাবক বঙলাত দেখা কৰি যিদৰে চাকৰিৰ কথা
ক’লে, ভোগমনেও মহকুমাৰ গৰাকী চাহাব মিঃ ইয়ং চাহাবক দেখা কৰি চাকৰিৰ
কথা কৈছে। চাহাবৰ মুখত ওলোৱা চাহাবী অসম-য়া ছয়োখন নাটতে প্ৰায় একে
ধৰণৰ। চাহাবৰ মূৰ্ত্তি দেখি ভাবিবামে যিদৰে কঁপিছিল, মিঃ ইয়ং চাহাবক দেখিও
ভোগমনৰ অৱস্থা উদ্ৰূপ হয়। ভোগমনে যিদৰে ছুদিনমান কাম কৰিয়েই “গাব
কালে লটিখটি” হব বুলি ভাবি ঘৰমুৱা হয়, ভোগমনেও গাওঁবুঢ়া-বিষয় লাভ কৰি
ছুদিনমান থাকিয়েই বিষয় এৰিবলৈ থিৰ কৰিলে এই বুলি—“হে পৰ্ছু, তোমাৰ কি

অত্ৰুত্ৰ মহিমা, এনেখন দুখ ভুগিবলৈকে মানুহে গাওঁবুঢ়া বিষই খাবলৈ খাটি-লুটি ফুৰে। হায়! হায়!.....কাইলৈ মৌজাদাৰ হাকিমৰ ওচৰত তোমাৰ বিষেখনৰ মেটমৰা ভাৰখন শোধাই দিহে আহিবলৈ লাগে।”

‘মহৰী’ত চাহাবৰ বচনত দন্ত্য বৰ্ণবোৰৰ উচ্চাৰণ মূৰ্দ্ধন্ত্ৰ কৰা হৈছে; সেইদৰে ‘প’ৰ ঠাইত ‘ফ’ কৰা হৈছে, কৰ্ত্তা আৰু ক্ৰিয়াৰ পুৰুষৰ মিল নাই। ‘গাওঁবুঢ়া’তো এই বীতি অৱলম্বন কৰা হৈছে। ভাষাগত আৰু বিকৃত শব্দগত সাদৃশ্যৰ বাবে তলৰ দৃশ্য দুটা তুলনীয়—

“ইয়াং—অং—আৰু কব নাই লাগে, হামি চব জানিলে (ভোগমনলৈ চাই) আচ্ছা, টুমি কাম কৰিব ফাৰিবে?

ভোগ—(কঁপি কঁপি)—হজুৰ, হজুৰ গোলাম।

ইয়াং—ইউ ডেম ফুল; কি হজুৰ গোলাম বুলি টাকিছে? কাম কৰিব ফাৰিবে? চাহাব লোকৰ খং ছনিব ফাৰিবে?

ভোগ—হয়, হজুৰ, ‘গোলাম ডেমফুল! মই একো জগৰ কৰা নাই। দোহাই মহাবানী!

ইয়াং—ইউ ডেভিল্ বাস্কেল্! টুমি হামাকে গালি দিছে?

(‘গাওঁবুঢ়া’ ২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ পট)

ইয়াৰ লগত তুলনীয়—

ফক্স—ইউ ইয়াং মেন! টুমি কটু যাৰ লাগে?

ভাৰি—হজুৰক চালাম দিবলৈ আহিছিলোঁ।

ফক্স—ইউ ষ্টুপিড্ ডেম ব্ৰডি ফুল! টুমি মোক কি চেলাম ডিবলৈ আহিছে—মই কি লাটচাহেব আছোঁ? টোমাৰ ডিনট কেতিয়াবা এনেকুৱা বাগিছা দেকিছিলোঁ? টুমি কোন নেৰাৰকে বেটা আছোঁ? ‘মহৰী’ (১ম অঙ্ক ৫ম দৰ্শন)

‘মহৰী’ৰ বচনাকাল, অভিনয়ৰ যোগেদি প্ৰচাৰ আৰু প্ৰকাশ কাল ‘গাওঁবুঢ়া’তকৈ আগ। গতিকে ছয়োখনৰ বচনা পদ্ধতিৰ সাদৃশ্যলৈ চাই গোহাঞি বৰুৱাৰ নাটৰ ওপৰত ইয়াৰ ছাঁ পৰা অসম্ভৱ নহয়। শাসকৰ সমুখত শাসিতৰ যি এটা স্বাভাৱিক হীন মনোবৃত্তিয়ে দেখা দিয়ে, ‘মহৰী’ আৰু ‘গাওঁবুঢ়া’ তাৰেই একোটি অতিবজ্জিত নাট্যচিত্ৰ। এসময়ত এই নাটৰ অভিনয় চাহাব সকলে দেখি বৰ আমোদ পাইছিল বুলি শুনা যায়। অসমীয়া নাটত চাহাব ‘চৰিত্ৰ’ৰ চকুত লগা সমাৱেশ ‘মহৰী’তে প্ৰথম, ‘গাওঁবুঢ়া’ত দ্বিতীয়।

‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ৰ প্ৰভাৱ—হাস্তবস সৃষ্টি কৰিবলৈ ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত হিন্দী-মিহলি অন্তৰ্ভুক্ত অসমীয়াৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। এই বীতি ‘গাওঁবুঢ়া’তো

আধুনিক যুগ (নাট-এসক)—‘কানীয়া’ৰ জেউতিত গৰুগাওঁৰ বণভেৰী (গোহাঞিবৰা) ২০১
আছে। ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত নায়ক কীৰ্ত্তিকান্তই ফাটকৰ আত্মপাতাল ঘৰজ কানি-
পানৰ ভয়াৱহ পৰিণামৰ কথা সুৰ্ঘৰি ফকৰা এটা গায়—

“কেপা কানি বিহৰ শেষ

কানীয়াৰ নাই জ্ঞানৰ লেশ” ইত্যাদি

‘গাওঁবুঢ়া’তো শেষৰ গীতটো নায়ক ভোগমন গাওঁবুঢ়াই সঙ্গী গাওঁবুঢ়া কেই-
জনৰ সৈতে গাওঁবুঢ়া-বিষয়ৰ ভয়াৱহ পৰিণতিৰ কথা সুৰ্ঘৰি গোৱা গীত মাথোন :—

“আমি চাৰি গাওঁবুঢ়া

চাৰি গোট ঢেঁকী খোৰা” ইত্যাদি।

‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ প্ৰকাশৰ পিছত কানীয়া সমূহৰ বিষয়ে অল্পসন্ধান কৰিবলৈ
চৰ্কাৰৰ তৰফৰ পৰা এটা কানি-তদন্ত আয়োগ গঠন কৰা হৈছিল। তেতিয়া
উপেন্দ্ৰনাথ বৰুৱাই ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ নাটখন ইংৰাজীলৈ ভাঙনি কৰি তাৰ এটা
নকল আয়োগৰ অন্ততম সভ্য মিঃ উইলচন চাহাবক দিয়ে। এই আয়োগৰ আইন
এজন সভ্য আছিল ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ৰ লেখক হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা। শৰীৰ-অসুস্থতাৰ
বাবে তেওঁ তাত সাক্ষা দিবগৈ নোৱাৰিলে।

(‘নাট-ঘৰৰ অভিজ্ঞতা’ বেণুধৰ ৰাজখোৱা, ‘বামদেৱ’ ৫ম বছৰ ৩য় সংখ্যা)

বহুৰূপৰ পিছত হলেও বাইজৰ যত্নত অসমৰ পৰা কানি বৰবিহ ক্ৰমাৎ
অপসাৰিত কৰা হয়। ‘গাওঁবুঢ়া’ লিখাৰ পিছতো গাওঁবুঢ়া সমূহৰ অৱস্থাৰ বিষয়ে
চৰ্কাৰৰ তৰফৰ পৰা তথ্য পান্টি সংগ্ৰহ কৰা হয় আৰু অৱশেষত ডেওঁলোকৰ এই
অবৈতনিক কামৰ বাবে কিছু (মাটি দখল কৰি) ভূসম্পত্তি বিনা খাজনাই ভোগ
কৰিবলৈ নিয়ম বান্ধি দিয়া হয়। গাওঁবুঢ়া সকলে কিছু সকাহ পায়।

‘গাওঁবুঢ়া’ৰ বৈশিষ্ট্য—‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ৰ কাহিনী-ভাগ অতি চমু আৰু দুৰ্বল
হোৱা বাবে বস-সকাৰত কিছু বাধা পৰিছে। ‘গাওঁবুঢ়া’ৰ কাহিনী-ভাগ বিস্তৃত
কৰি নাট্যকাৰে বস-সকাৰৰ পথ সুগম কৰি দিব পাৰিছে। গতিকে অসমীয়া
সামাজিক নাট্য-সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত উনবিংশ শতিকাৰ ভিতৰত ‘গাওঁবুঢ়া’ নাটখনৰ
স্থান উচ্চ। ইয়াক এখনি হান্স-মধুৰ ককণ বসন্ত সামাজিক নাটৰূপে প্ৰতিপন্ন
কৰিব পাৰি।

নাট্যকাৰৰ ব্যক্তিগত কথা—‘গাওঁবুঢ়া’ত নাট্যকাৰে পোন প্ৰথম গাওঁবুঢ়া
পদবী নামৰ চৰ্কাৰী বিষয়টোৰ বিবোধিতা কৰে। মিঃ ইন্দ্ৰ চাহাবৰ এবাৰ বচনত
নাট্যকাৰে এই মনোভাৱ ব্যক্ত কৰাৰ ইন্দ্ৰিত পোৱা যায়—

“ইন্দ্ৰ—গাওঁবুঢ়া কাম কৰিবে, টলৰ নাই পাবে, কুচ নাই বিলিবে। কৈইতা
ভৰুৱা! এ চৰ বাট হামি ওপৰতে লেকিবে!” (৫ম অঃ ২য় পট)

সঁচাকৈয়ে গোহাঞি বকৰাই এই বিষয়ে কৰ্তৃপক্ষৰ সৈতে যোগাযোগ কৰিছিল।

টেটোন ডামুলি—(১৯০৯)

ভূত নে ভ্ৰম—(১৯২৪)

নাট্যকাৰৰ নিজৰ ভাষাত প্ৰথমখন “ধেমেলীয়া নাটক”, দ্বিতীয়খন “সংস্কাৰ-মূলক নাটক”। প্ৰথমখনৰ বিষয়-বস্তু অসমত চিৰ-প্ৰচলিত এটা লৌকিক সাধুকথা। সাধুটো তিনি ছোৱাত বিভক্ত। নাটখনৰ ভিত্তি প্ৰথম ছোৱা মাথোন।

‘ভূত নে ভ্ৰম’ কাল্পনিক।

বিষয়-বস্তু :—টেটোন গাওঁৰ খিটিঙা ডেকা, কথা-চতুৰ, প্ৰত্যুৎপন্ন-মতি-সম্পন্ন, বুদ্ধিত বৃহস্পতি; কোনো কোনো বিষয়ত সেয়ে মাত্ৰা পাৰ হৈ যোৱাত বাপেকৰ অসহ্য হ’ল আৰু ঘৰৰ পৰা তাক খেদি পঠিয়ালে। বাটেৰে গৈ থাকোতে যি এদিন চোৰ এহাল লগ পাই জীৱিকা উপাৰ্জনৰ বাবে সিহঁতৰ সং ললে আৰু চোৰ-সঙ্গীৰ লগত চুব কৰিবলৈ গৈ এদিন গৃহস্থৰ হাতত ধৰা পৰিল, অৱশ্যে দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে নহয়, সৌভাগ্যক্ৰমেহে। কাৰণ, ইয়াৰ জৰিয়তেই টেটোনৰ কপাল ফুলিল। গৃহস্থই চোৰক জৰি লগাই বজাঘৰলৈ লৈ যাওঁতে বাটতে টেটোনে আকৌ নতুন নতুন ধৰণৰ ফন্দি পাতি অদ্ভুত বুদ্ধিৰ প্ৰমাণ দেখুৱালে। গৃহস্থজনে বজাৰ আগত টেটোনৰ ওপৰত তিনটা অভিযোগ দিলে—চুৰি, ডকাইতি আৰু গো-বধ। কিন্তু বিচাৰত সি কোনোমতেই দোষী সাব্যস্ত ন’হল। তৰ্কৰ জাল তৰি সি প্ৰত্যেকটো অভিযোগকেই খণ্ডন কৰিলে। বৰঞ্চ শেষত সি বজাঘৰৰ পৰা একলাখ সোণৰ মোহৰ লাভ কৰিলে। সোণৰ মোহৰ লৈ যাওঁতে বাটত সেই বজাৰ মন্ত্ৰীৰ জীয়েক চম্পাৱতীৰ লগত টেটোনৰ সাক্ষাৎ হয়; অৱশেষত ঘটনা-চক্ৰত আৰু টেটোনৰ বুদ্ধিবলত মন্ত্ৰীয়ে জীয়েকক ভালৈ বিয়া দিবলৈ বাধ্য হ’ল। কেৱল সেয়ে নহয়, ডামুলি উপাধিৰে বিভূষিত কৰি জোৱায়েকৰ মৰ্যাদাও বঢ়ালে। এইদৰে অসাধাৰণ বুদ্ধিসম্পন্ন টেটোন “টেটোন ডামুলি” হৈ নাকত তেল দি দিন কটাব ধৰিলে।

আলোচনা—লৌকিক সাধুকথাৰ ভিত্তিত ৰচিত হলেও, অন্ধ-বিভাগ আৰু দৃশ্য-বিভাগ কৰি কাহিনীটোক বিভিন্ন অংশত বিভক্ত কৰি সজোৱাত নাট্যকাৰৰ কৌশল দেখা যায়। অন্ধ পাঁচটা, প্ৰতি অঙ্কে দুই-তিনিটাকৈ দৃশ্য। চৰিত্ৰ সমূহৰ বচনৰ মাজে মাজে যোজনা-ককৰা, সাধৰ সঘন প্ৰয়োগ আৰু নিৰ্ভাজ অসমীয়াই নাট্যকাৰৰ অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যৰ প্ৰতি থকা বচনা-চাতুৰ্য্যৰ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে ধনাই আৰু টেটোনৰ কথা-বতৰাৰ এক অংশ—

ধনাই—বাপেৰ কলৈ গ’ল?

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাত্ৰৰ বশভেৰী (মোহাশ্ৰিত্যকৰ) ২০০

টেটোন—বোপাই পাতাল ছিৰি ডলৰ মাটি ওপৰ কৰিবলৈ গৈছে (অৰ্থাৎ হাল বাবলৈ গৈছে)।

ধনাই—বায়োবো নাই হবলা ঘৰত ?

টেটোন—নাই, ভিনীহি, বাইটিও নাই ঘৰত। বাইটি সাগৰ চালি মানিক তুলিবলৈ গৈছে” (অৰ্থাৎ জকাই বাবলৈ গৈছে)।

অলৌকিক আৰু অসম্ভৱ চিত্ৰ সবল হান্সবসৰ সমল। বুদ্ধিনিষ্ঠ হান্সবসৰ সমল লিখকৰ বুদ্ধি আৰু চিন্তা-চৰ্চাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে; লৌকিকতা আৰু বাস্তৱতাৰ মাজতো লিখকৰ প্ৰতিভাই এইবোৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। ‘টেটোন ভায়েলি’ত অলৌকিকতা আৰু বুদ্ধিনিষ্ঠা আছে। টেটোনৰ উপস্থিত বুদ্ধিৰ যোগেদি ঘটনাই আপনে যিদৰে চমৎকাৰিষ লাভ কৰিছে, অইন পিনে ই হান্সবসৰ সঞ্চাৰ কৰিছে। কথা-বস্তৱ আদিৰ পৰা অন্তলৈকে অলৌকিকতা ব্যাপক, যেনে—চোৰে টেটোনক বুদ্ধি দিলে যে এক্কাৰত খেপিয়াই পোৱা বস্ত্ৰবোৰ বজাই চাব লাগে। সেইবাবে গৃহস্থৰ ভিতৰ সোমাই খেপিয়াই ফুৰোতে ভগা ঢোল এটাত হাত পৰাত টেটোনে বজাই চায়। তেতিয়া গৃহস্থই সাৰ পাই আহি তাক কঁকালত পৰা লগাই বাছে আৰু বিচাৰৰ বাবে বজা-ঘৰলৈ লৈ যায়। বাটত যাওঁতে হালোৱা এটাৰ সৈতে তেওঁলোকৰ ভেটাভেটি হয়। হালোৱাৰ গৰু এটা লৰ মাৰি পলাই যোৱা দেখি হালোৱাই তেওঁলোক দুয়োকে কয়—

“হালোৱা—হে দেউতাহে, লৰ মাৰি গৈ সেই বাঘৰ বুকুলৈ যোৱা গৰুটো মাৰ এটা মাৰি বাৰি দিয়াগৈ দেওহে। আৰু, ইগৰাকীয়ে ইটোলৈ খেদা এটা মাৰি দেউতা হে।”

হালোৱাৰ অনুবোধ বন্ধা কৰি টেটোনে গৃহস্থৰ হাতৰ পৰা টোকোনডাল লৈ গৃহস্থৰ হাতৰ পৰা আকোৰ মাৰি এবাই গৰুটো কোবাই বধ কৰেগৈ। তেতিয়া হালোৱায়ে জৰী লগাই টেটোনক বান্ধি ধৰি লৈ যাব ধৰিলে। এয়ে গো-বধৰ অভিযোগ।

বজাৰ বিচাৰ সত্যত টেটোনৰ বুদ্ধিনিষ্ঠ হান্সবসে চৰম সীমা পাইছে। প্ৰথম দিনৰ বিচাৰত স্তায়-সোধা কুকনে কথাৰ লাচতে কৈছিল যে টেটোনে সঁচা কথা ক’লে টকা পাব। এই কথাতে ধৰি দ্বিতীয় দিনৰ বিচাৰ সত্য শেষ হৈ যোৱাত টেটোনে সোঁৱৰাই ক’লে—

“টেটোন—সেইদিনা এই বিচাৰ সুধিবৰ দিনা ডাঙৰীয়া দেউতাই নিজ কুখে স্বীকাৰ কৰিছিল। প্ৰথমখন বিচাৰৰ বাবে এম, দ্বিতীয় খনৰ বাবে এহজাৰ আৰু তৃতীয় খনৰ বাবে এক লাখ টকা বুলি।

ফুকন—হেৰু' কটা, সেইটো মুখৰ কথাহে।

টেটোন—ঈচা দেউতা, কথা বুলিলেই সি মুখৰহে। তাতে আকৌ দেউতাব লাখটকীয়া সোণ-ৰূপৰ মুখৰ কথা।

বজা—কথাটো মিছা নহয় ডাঙৰীয়া, যুক্তিমতে ই টকা পাব পাবে ডাঙৰীয়া।”

এইদৰে টেটোনে একলাখ সোণৰ মোহৰ লৈহে বজাঘৰৰ পৰা বিদায় লয়। কিন্তু নাটখনৰ পৰিসমাপ্তি গহীন ‘কমেডি’ সদৃশ। মন্ত্ৰীৰ জীয়েকৰ পাণি গ্ৰহণ কৰি টেটোন “টেটোন তামুলি” হৈ আনন্দ-সাগৰত উটি-ভাহি ফুৰিব ধৰিলে। নাট্যকাৰে ‘টেটোন তামুলি’ বচনা কৰাৰ আগত একমাত্র লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ‘লিভিকাই’ নামৰ নাটখনহে লৌকিক সাধু কথাৰ ভিত্তি কৰি লিখা হৈছিল, ছয়োখনবেই সাধু স্নকীয়া। অঙ্ক-বিভাগ আৰু দৃশ্য-বিভাগ বিষয়ত মাথোন অষ্টাষ্ট নাটৰ দৰে এই ছখনৰো সাদৃশ্য আছে—ছয়োখনেই পাঁচ-অঙ্কীয়া। লৌকিক কথাৰ ভিত্তিত বচিত হোৱা বাবে ইয়াত ‘গাওঁবুঢ়া’ত থকাৰ দৰে বাদেশী চৰিত্ৰ নাই; বিভাৰী পাত্র-পাত্রী নাই, বিষয়-বস্তু সম্বন্ধেও কবলৈ বিশেষ নাই। কেৱল ভাষা আৰু প্ৰকাশ ভঙ্গীৰ ফালৰ পৰাহে সাহিত্যিক মূল্যাক্ষন কৰিবৰ থল আছে। সাধু কথা মতে অদ্ভুত পাক-চক্ৰত পৰি আঘাইটং চোৰ টেটোনৰ সৈতে বজাৰ জীয়েক চম্পাৱতীৰ বিয়া হ’ল। গোহাঞি বৰুৱাই চম্পাৱতীৰ চৰিত্ৰত মনোমুগ্ধকৰ কবিত্ব ভাব আৰোপ কৰিবৰ বাবে তেওঁক প্ৰথমতেই ফুলনিৰ মাজত গুণ-গুণকৈ বিয়া-নাম গাই থকা অৱস্থাত দেখুৱাইছে; নামটোৰ এফাকি—

“পুখুৰীৰ চউপাশে মৃগপঙ্খ চৰে,

বাম বাম মৃগপঙ্খ চৰে

তাকে দেখি বামচন্দ্ৰ শবধমু ধৰে

বাম বাম শবধমু ধৰে॥” (১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

বামচন্দ্ৰ নাম উচ্চাৰণৰ যোগেদি নাট্যকাৰে চম্পাৱতীৰ ভাবী স্বামী লাভৰ ইঙ্গিত দিছে। সেইদৰে চতুৰ্থ অঙ্কত চম্পাৱতীয়ে ফুলানিত ফুল তুলি ফুৰোতে গোলাপ ফুলত ভোমোৰা পৰা দেখি ভোমোৰাৰ প্ৰতি তেওঁৰ সহানুভূতি জাগি উঠে। ইয়াতো গাভৰু আইদেউৰ কুসুম-কোমল প্ৰাণটিৰ আমি আভাস পাওঁ, তেওঁৰ প্ৰেমসিক্ত পিছল মনটিলৈ আমাৰ চকু পৰে। অৱশেষত টেটোনৰ সৈতে চম্পাৱতীৰ বিবাহ সম্পন্ন কৰি নাট্যকাৰে গাভৰুটোৰ বিলাহ-ঘৰত নৱ দম্পতীক প্ৰেম-পাশ-বন্ধ অৱস্থাত দেখুৱাই শূদ্ধাৰ বস সজাৰ কৰিছে। ছজনী গায়িকা জিগিষীয়ে নাচ নাচি স্নিত গাই বস বৰ্দ্ধনত অবিহণা ৰোগাইছে। এই খিনিতে খেমেলীয়া কাহিনীৰ মাজতে গহীন ভাৱৰ প্ৰকাশ হ’ল; লক্ষ্য কমেডিয়ে (Low

comedy) বোমাটিক পৰশ পাই গহীন মূৰ্ত্তিত আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ কিত্তিত অৱকাশ পালে। গোহাঁঞি বৰুৱাৰ বাকী ছখন লঘু নাটত এই দিশটো পোৱা নেযায়। ‘টেটোন ডামুলি’ বচনাৰ আগতে নাট্যকাৰে অইন ছখন গহীন নাটো লিখিছিল ‘জয়মতী’ আৰু ‘গদাধৰ’। অজ্ঞাত-কুলশীল যুৱকৰ সৈতে গাভৰুৰ প্ৰেমাত্মক প্ৰতিশ্ৰুৱণৰ চিত্ৰ বস্তা-গদাধৰৰ মাজত নাট্যকাৰে ‘গদাধৰ’ত দেখুৱাইছে। তাতো ফুলনিৰ মাজত বস্তাৰ প্ৰণয় অকুৰে যিদৰে গজালি মেলিছে ইয়াতো তদ্রূপ। শেষত দিয়া মিলন-গীতটি তেওঁৰ অইনখন গহীন নাট ‘বাণবজা’ৰ শেষৰ গীতটোৰ সৈতে সমতাবাপন্ন।

ভূত নে ভ্ৰম—অসমীয়া গাৱঁলীয়া মানুহৰ মনৰ পৰা অন্ধ বিশ্বাস আঁতৰাবলৈ কেইজনমান শিক্ষিত ডেকা লগ হৈ ‘সমাজ সংস্কাৰ সমিতি’ নামেৰে এখন সমাজ পাতে; ইয়াৰ ভূতনাথ বৰুৱা নিৰ্ব্বাচিত সভাপতি, মূৰ্ত্তিনাথ ফুকন সম্পাদক আৰু অইন কেইজনমান সদস্য। এদিন পথকৰা বাটেৰে হালোৱা এটা হুপৰীয়া ভোকে-পিয়াহে গৈ আছে; এনেতে পিছফালৰ পৰা জালোৱা এটাই মাত লগায়; কিন্তু ভূত বুলি ভাবি সি জালোৱাৰ সং নলয়। অইন এদিন হুপৰীয়া বাটৰ দাতিৰ গছ এজোপাৰ তলত ছুট গ’বলীয়া ল’ৰা এটাই নিজৰ ছাঁটোকে ভূত বুলি কৈ হোজা পোহাৰী এজনীক চকু খুৱাই আধামৰা কৰে। এদিন আকৌ সমাজ-সংস্কাৰ কমিটিৰ সদস্য দুজনো মূনিচুনি ৰেলিকা মৰিদিখৌৰ মথাউৰিত মিছাকৈয়ে ভূত-কল্পনা কৰি চকুখাই উঠিল। সমিতিয়ে মুখেৰে অন্ধবিশ্বাস আঁতৰাবলৈ গাৱঁত প্ৰচাৰ কৰি ফুৰে গঁচা, কিন্তু সদস্য সকল নিজেই তাৰ বশৱৰ্তী।

‘ভূত নে ভ্ৰম’ত ধেমেলীয়া নাটৰ লক্ষণ নাম মাত্ৰ। অন্ধ বিশ্বাসত পোট পৈ থকা সমাজ এখনৰ মানুহে স্বাভাৱিকতে ছাঁটোকেই ভূত যেন দেখে, চকুৰ আগতে অকস্মাতে কেতিয়াবা ভূতৰ মূৰ্ত্তি দেখি উচপ্ খাই উঠে—ই প্ৰায়েই স্বাভাৱিক আৰু বাস্তৱ। নাটখন এনে কেইটামান উদাহৰণৰ সমষ্টি মাথোন। উচ্চ ধৰণৰ সামাজিক নাটৰূপেও ইয়াৰ মূল্যাঙ্কন কৰিবলৈ আহিলাৰ অভাৱ। কাৰণ, ঘটনাৰ পৰিস্থিতিত নাটকীয় ভাবে নায়ক-নায়িকা নাই, কাৰ্য্যক্ৰম উপস্থাপিত হোৱা নাই। সমাজ-সংস্কাৰ উদ্দেশ্য লৈ লিখকে কেইটামান কথোপকথন-মূলক দৃশ্য সংযোজন কৰি নাটৰূপে আগবঢ়াইছে মাথোন। চৰিত্ৰাঙ্কন-ক্ষেত্ৰত ভূতনাথ আৰু ধৰ্ম্মেশ্বৰ বাকৰোৱা, কজলুৰ বহমানৰ চৰিত্ৰ কম পৰিসৰৰ ভিতৰতে কিছুদূৰ অঙ্কিত হৈছে। ভূতনাথ সমিতিৰ সভাপতিৰূপে উপযুক্ত লোক; কথাত গহীন, গভীৰ; উদ্দেশ্যত অচল অডল। সমিতিৰ সংস্কাৰ কাৰ্য্যত সকলতা লাভ কৰিবলৈ তেওঁ খেৰ পৰ্য্যন্ত চেষ্টা কৰিছে। ধৰ্ম্মেশ্বৰ আৰু কজলুৰ কথাত এক, কাৰ্য্যত এক; গাৱঁলীয়াৰ মন

পৰা অন্ধবিশ্বাস আঁতৰাবলৈ তেওঁলোকে প্ৰস্তাৱ লৈছে, প্ৰচাৰ কাৰ্য্য চলাইছে ; কিন্তু নিজে-নিজেই ছাঁটোকে বাধা যেন দেখি একো একোবাব চকুখাই উঠি হাস্তান্বিত হয়। স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ ভূমিকা নগণ্য। বাকীবোৰ চৰিত্ৰ ছয়াময়া ব'ত চৰিত্ৰাঙ্কনৰ অৱকাশ নাই। 'গাওঁবুঢ়া'ত ইংৰাজ ৰাজত্বৰ আমোলত 'গাওঁবুঢ়া' পদবীৰ ছবিস্বৰূপ ককণ কাহিনী হাস্তবসব মাজেদে কবিয়ে সুন্দৰভাৱে ফুটাই তুলিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। ই নাট্যকাৰৰ প্ৰথম প্ৰচেষ্টা হলেও তাত যি বস সৃষ্টি হৈছে, নাটকীয় মনোহাৰিত্ব ফুটি উঠিছে, বাকী দুখন ধেমেলীয়া নাটত সিমানখিনি নিপুণতাৰ চিন নাই। 'ভূত নে ভ্ৰম' তো ইংৰাজ ৰাজত্বৰ আমোলত সংস্কাৰ-কামী শিক্ষিত লোক কেইজন-মানৰ কাৰ্য্য-কলাপৰ এটি আমোদজনক চিত্ৰ আছে। সংস্কাৰ-সমিতিৰ সভাপতি ভূতনাথ বৰুৱা এম্-এ, বি-এল, সম্পাদক ভূতনাথ ফুকন বি-এল, সদস্য সকল ধৰ্মেশ্বৰ ৰাজখোৱা বি-এ., ফজলুৰ ৰহমান এল্-এম্-এচ্ আদি। ভূতনাথ সভাপতিৰ বাহিৰে বাকী কেইজন সদস্যৰ কাৰ্য্যক্ৰমণিকাত হাস্তবস সৃষ্টি কৰাত নাট্যকাৰ কিছুদূৰ কৃতকাৰ্য্য হোৱা দেখা যায়। সাধাৰণ গাওঁলীয়াৰ মনৰ পৰা ভূতৰ বিশ্বাস কিদৰে আঁতৰোৱা হ'ব সমিতিৰ সদস্য সকলে আলোচনা কৰে। এবাৰ ভূতনাথে কয়—“তোমালোকৰ মনৰ পৰা এতিয়া Superstition অৰ্থাৎ কুসংস্কাৰ যোৱা নাই।” ধৰ্মেশ্বৰ ৰাজখোৱাই উত্তৰ দিয়ে—Superstition বাক এৰিছোৱেই, এওঁলোকৰ মনৰ পৰা আজিও prejudice বা অন্ধবিশ্বাসো গুচা নাই।”

ফজলুৰে কয়—“ভূত নাথাকিব পাৰে ; কিন্তু চয়তান হলে নিশ্চয় আছে ভাই। সিদিনাখন আমাৰ মৌলবী চাহাবে দিয়া ব্যাখ্যা হুনা হলে, বিশ্বাস কৰিলাহেঁতেন।” শেষত সমাজৰ পৰা অন্ধবিশ্বাস যেনে তেনে মতে আঁতৰাবলৈ সমিতিয়ে প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰি তাক কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। এই খিনিতেই নাটকৰ 'আবস্ৰ'। প্ৰতিজনেই গাওঁলীয়া মায়াহক বুজনি দিব ধৰে সঁচা ; কিন্তু তেওঁলোক মাজে মাজে নিজেই অন্ধবিশ্বাসৰ বশৱৰ্তী হৈ হাস্তান্বিত হয়। মৰনৈ পাবৰ মৰিশালিত সমিতিৰ অগ্ৰতম সদস্য ধৰ্মেশ্বৰ এদিন নিশা উপস্থিত হ'বলগীয়া হয়। তেওঁ সেই মৰিশালিত থুটি এটা পুতি আহিব লাগে। তেওঁ ধবক্-ববককৈ কঁপি কঁপি থুটিটো পুতি উলটি আহিব ধবোতেই ভয়ত চকু দুটা মুদ খাই যায়, পাটৰ ছুৰিয়াখন জ্বলকি পৰি তেওঁক জপতিয়াই ধৰে। তাতে তেওঁ “ওঁ! ধবিলে ওঁ! মোক ভুতে ধবিলে ওঁ! কোন ক'ত আহ আহ ওঁ” বুলি আৰ্ত্তনাদ কৰি ছুৰিয়া এৰি ল'ব মাৰে (৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় পট)। কাহিনী-ভাগৰ এইখিনিতে নাটকীয় শীৰ্ষবিন্দু (climax)। পিছদিনা সভাপতিয়ে সৈতে সদস্যসকল গৈ থুটিত ধৰ্মেশ্বৰৰ ছুৰিয়া বুলি চিনিব পাবি প্ৰকৃত কথাৰ বুলি জনগৈ। সদস্যসকলে খোকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হ'ব যে যুখেৰে কিবানেই প্ৰচাৰ নকৰক,

অন্ধ বিশ্বাস তেওঁলোকৰ পূৰ্ব সংস্কাৰৰ পৰিণতি, তাক দূৰ কৰা সহজ নহয়। তেওঁলোকৰ প্ৰতিজনৰ অৱস্থাও তথৈৱচ। অৱশ্যে সভাপতি ভূতনাথৰ চৰিত্ৰ অচল অভল। ‘সামৰণি’ত তেওঁ কয়—“দেখিলা বন্ধুসকল, ভূত বিশ্বাসৰ কুফল আমাৰ নিজৰ গাতে কেনেকৈ ফলিয়াইছে। ই আমাৰ বৰ্তমান উচ্চ শিক্ষাৰ ভ্ৰান্তিৰেবোৰ দেখুওৱা নাই, দেখুৱাইছে আমাৰ শিশু-শিক্ষাৰ ভ্ৰমদোষ। সম্ভৱতে ভূত-ভ্ৰম নিৰাকৰণ কৰাটোকেই আমাৰ সমিতিৰ মহাত্ৰত মানি শিবত লগোৱাইক। প্ৰাতিজ্ঞা পালন, নাইবা শৰীৰ পতন। জয় সংস্কাৰ সমিতিৰ জয়” (৫ম অঙ্ক ২য় পট)। এয়ে নাটকৰ উপসংহাৰ আৰু সংস্কাৰ-কামী নাট্যকাৰৰ অন্তৰৰ প্ৰচাৰ-ধৰ্মী উপদেশ। গহীন সামাজিক নাটকপে ইয়াৰ মূল্য আছে, কিন্তু ধেমেলীয়া নাটত নাই; কিয়নো, এনে উক্তিৰে হাশ্ববসৰ স্মৃতিটোত ভেটা দি ধৰে মাথোন। চতুৰ্থ অঙ্কত ধৰ্মেশ্বৰে মৰিশালিৰ পৰা ভূতৰ ভয়ত ত্ৰাহি মধুসূদন কবি পলায়ন কৰা দৃশ্যতেই মূল কাহিনীৰ সমাপ্তি হয় আৰু ইয়াতে নাটবোৰ যৱনিকা পতন হোৱা হলে হাশ্ববসতে কাহিনীবোৰ সমাপ্তি হলেহেঁতেন; নাট্যকাৰৰ নাট্য শৈলীৰ এটা দিশ ফুটি উঠিলহেঁতেন। গতিকে দেখা যায় উপদেশ-ধৰ্মী পৰৱৰ্তী অঙ্কটো (৫ম অঙ্ক) নিবৰ্ধক আৰু আমনিকৰ।

ধেমেলীয়া নাটৰ মূল ধৰ্ম অলৌকিকতা আৰু সজতিহীনতা। এই নাটত এই ছয়োটা ধৰ্মৰে অভাৱ। মূল কাহিনী-ভাগত মৰিশালিত ধৰ্মেশ্বৰ-সম্পৰ্কীয় দৃশ্যটো মাথোন হাশ্ববসাম্বন্ধক। কিন্তু দৃশ্যকাব্যৰূপে ইয়াক দৃষ্টিগোচৰ কৰা সম্ভৱ নহয়। ধৰ্মেশ্বৰে ভূতৰ ভয়ত “চুৰিয়া এৰি লব মাবে” এই কথাৰ লিখিবৰ সময়ত নাট্যকাৰে নিশ্চয় পাহৰিলে যে ই দৃশ্য কাব্য। আনুযায়িক কথা-বস্তৱ ভিতৰত কানি-খোলাৰ দৃশ্যত (৩য় অঙ্ক ১ম পট) হাশ্ববসৰ সমল আছে, যেনে, কানীয়াহঁতে কানি খাই কলমটিয়াই আছে, এনেতে হঠাৎ তাত ভূতনাথ উপস্থিত। সভাপতি ভূতনাথক ভূত বুলি ভাবি সিহঁত চকু খাই দৌৰি পলাই পতং দিয়ে।

এই নাটখনত হাশ্ববসোদ্দীপক ভাষাও তেওঁৰ বাকী হুখন ধেমেলীয়া নাটৰ সমান নাই। ঠায়ে ঠায়ে যি ছই-এটা ইংৰাজী শব্দ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে, সি চাৰিত্ৰিক দিশ একোটাৰ পৰিচয় দিছে মাথোন, যেনে—সভালৈ পলমকৈ অহা দেখি সদন্তসকলক ভূতনাথে কয়—“ইয়াকে বোলে native punctuality. আমাৰ কাৰ্য্যাবত্তণত সদায় এৰুটা আদৰ্শটো পলম আছেই।” আকৌ তেওঁ বেতিয়া এবাৰ কয় সদন্তসকলক কবিৰ লগীয়া কাম বহুতো আছে, ধৰ্মেশ্বৰে এই বুলি শলাগে—“Thanks, বাস্তৱতে মিঃ বৰুৱাৰ কথাবোৰ বৰ প্ৰাকটিকাল” (২য় অঙ্ক ৩য় পট)। ধৰ্মেশ্বৰৰ ভয়ৰ পকিয়ৰ পাই শেষৰ দৃশ্যত ভূতনাথে এবাৰ কয়—“Good cometh

out of evil"। এনেবোৰ ইংৰাজী শব্দ প্ৰয়োগ সেই সময়ৰ অসমীয়া সমাজত ইংৰাজী ভাষা-প্ৰভাৱৰ পৰিচায়ক মাথোন; ইয়াত হাশ্ববসৰ সমল নাই। ফজলুৰ বহুমান 'স' উচ্চাৰণৰ বদলি সদায় 'হ' উচ্চাৰণ কৰে—হেইকাৰণে (সেই কাৰণে), হেইদেখি (সেই দেখি), হিদিনা (সিদিনা)। ফজলুৰ শিক্ষিত মানুহ, এনে এটা চৰিত্ৰৰ মুখত এইদৰে অন্তৰ্জাত উচ্চাৰণ দি লিখকে হাশ্ববসৰ সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা যায়; শব্দ-উচ্চাৰণত, কথাৰ ভঙ্গীত কিছুমান জাতিগত বৈশিষ্ট্য থাকে। তাৰ আলমত হাশ্ববস সৃষ্টি কৰিবলৈ যোৱাটো কচিবিগৰ্হিত আৰু উন্নত সমাজত ই হাশ্ববসৰ উপাদান হ'ব নোৱাৰে, বৰঞ্চ বাধকহে। ৩য় অঙ্ক ১ম পটত কানি-খোলাত বহি তিনিটা কানীয়াই কানি পান কৰি কৰি যি দুই চাৰি আধাৰ কথা কৈছে, তাত তেওঁলোকৰ বচন-ভঙ্গী আৰু উচ্চাৰণত নাট্যকাৰে যি ৰূপ দিছে সি অৱশ্যেই হাঁহি বসৰ সুন্দৰ উপাদান—

“১ম কানীয়া—(ধোৱা এটোক গিলি) এঁচে, কিন্তু এঁচে, কিন্তু ইমানেই কিন্তু অব।

৩য় কানীয়া—(টিকিৰা পুৰি নাকে মুখে ধোৱা উকুৱাই) নহয়, আলপতি, অবকৈ কাৰ লাগে। গিৰঅষ্টই দিছে কাৰলৈকে বুলি, পেট বৰাই কাৰ।

১ম কানীয়া—(টিকিৰা পুৰি) নহব নো কিন্তু কেলেই। দেৱতাৰ কাৰণেই কিন্তু কানীয়াৰ বকত; কানীয়া বকতৰ কাৰণেই কিন্তু দেৱতা; কি বোলা?”

৪র্থ অঙ্ক প্ৰথম পটত এজন সন্ন্যাসী আৰু দুজন “ছেলা”ৰ মাজত হিন্দী-মিহলি অসমীয়া ব্যৱহাৰ কৰি হাঁহিৰ উপকৰণ আগবঢ়োৱা হৈছে—“১ম ছেলা—(ভাং মলি)—বেবাজী; হামি ইন্দু মলিমলিকে একদম জহৰ বনাই দেগা। আপুনি দেখেগা।

সন্ন্যাসী—হাঁ আছেই ছে বানাও।

২য় ছেলা—বেবা! আপুনি একাৰ বাতি মৰিশালিমে কিয়া আন্তে হৰ্দম যাতাহে?”

‘ভূত নে ভ্ৰম’ হাশ্ববস-কণিকা-মিশ্ৰিত সংস্কাৰমূলক সামাজিক নাট।

ইয়াতো চতুৰ্থ অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যত হাশ্ববসৰ প্ৰধান সমল ভাৰাগত।

‘গাওঁবুঢ়া’ নাটত হাত ফুৰায়েই গোহাজি বকুৱাৰ অসম-কাহিনী লৈ বুৰঞ্জীমূলক নাট লিখিবলৈ স্পৃহা হ’ল। ইয়াৰ সম্ভাৱ্য কাৰণ, অসম দেশ প্ৰায় একেবাহে ছশ বছৰ কাল আহোম ৰাজত্বৰ অধীনত আছিল, অসম আজিও আহোম যুগৰ যুগমীয়া কীৰ্ত্তি-সম্পদেৰে ভৰপূৰ। আহোমৰ শৌৰ্য-বীৰ্য্য নিদৰ্শন আজিও অসমীয়াৰ ঘৰে ঘৰে বিৰাজ কৰিছে—মানুহৰ দৈনন্দিন কাৰ্য্যকলাপ, আচৰণ-

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী (মোহাঞ্জিৰকৰা) ২০৯

প্ৰচলন, সামাজিক অস্থিৰতা, সাহিত্য সংস্কৃতি প্ৰায় প্ৰতি দিশতে ৰাজবংশী আহোমৰ পৰা প্ৰভাৱ কম-বেছি পৰিমাণে আজিও চকুত পৰে। আধুনিক অসমীয়াৰ লিখিত ভাষাৰ ৰচনা ৰীতিৰ আদৰ্শটোও ৰজা-ঘৰীয়া বুৰঞ্জীবোৰৰ সৈতে বহুবিষয়ত মিলে। বহুকীৰ্ত্তি-সম্পন্ন, গুণ-গৰিমা-মণ্ডিত এনে এটা গৌৰৱোজ্জ্বল বংশৰ অতীত কাহিনীয়ে স্বাভাৱিকভেদেই কবি-প্ৰাণ উদ্‌ৰ্‌ৰাউল কৰি তুলিব পাৰে; সেয়েহে তেওঁৰ কাপত তিনিখন ঐতিহাসিক নাটক ওলাল।

জয়মতী, গদাধৰ, সাধনী—গোহাঞি বৰুৱাৰ এই তিনিওখন নাট বুৰঞ্জীমূলক। ‘গাওঁখুঁচা’ ৰচনাৰ পাচতেই বুৰঞ্জী-প্ৰসিদ্ধ আহোম সতী জয়মতীৰ কৰণ কাহিনীয়ে তেওঁৰ হাতত পোন প্ৰথম নাট্যবস-পুষ্ট হৈ দেখা দিয়ে। অসমীয়া সাহিত্যত ‘জয়মতী’ প্ৰথম বুৰঞ্জীমূলক নাট; প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯০০ খৃষ্টাব্দ আৰু ইয়াতেই পোন প্ৰথম অসমীয়া প্ৰকাশিত নাটত অমিত্ৰাক্ষৰ চন্দ্ৰৰ প্ৰয়োগ হয়। ইয়াৰ এবছৰ আগতে তেওঁৰ পত্নী-বিয়োগ হৈছিল। কিন্তু সাহিত্যৰ একনিষ্ঠ সাধক গোহাঞি বৰুৱাক এই দুৰ্ঘটনাই সাহিত্য-সেৱাত বাধা দিব নোৱাৰিলে, বৰঞ্চ, নতুন সাহিত্য সৃষ্টিত সহায়হে কৰিলে। ‘লীলা’ কাব্য আৰু ঋণ কাব্য-সমষ্টি ‘জুবনি’ তেওঁৰ পত্নী-বিয়োগ-জনিত—মনস্তাপৰ জুবনি মাথোন। বিয়োগান্ত ‘জয়মতী’ আৰু ‘গদাধৰ’ নাট ৰচনাৰ প্ৰেৰণাৰ উৎসও ইয়াতেই বুলি মনে ধৰে।

‘জয়মতী’ৰ বিবৰ-বন্ধ—আহোম ৰাজবংশৰ তুংখুঙ্গীয়া কৈদৰ গদাপানি কোঁৱৰৰ বীৰাঙ্গনা ভাৰ্যা জয়মতী। চুলিক্কা বা ল’ৰা ৰজাই আহোম ৰাজ-সিংহাসনত বহি সিংহাসন নিৰ্দ্ধটক কৰিবৰ বাবে সিংহাসন লাভ কৰিব পৰা সম্ভাৱ্য ৰাজ-কোঁৱৰসকলক হত্যা বা অন্ধকৃত কৰিব ধৰে। সেইবাবে গদাপানি পলাই নগাপাহাৰত আশ্ৰয় লয়গৈ। ইপিনে ৰজাই গদাপানিৰ সন্তেদ উলিয়াবলৈ জয়মতীক কঠোৰ আশ্ৰিত দিব ধৰিলে। সতী জয়মতীয়ে কোনোমতেই স্বামীৰ সংবাদ নকয়। শেষত সতীত্বৰ আদৰ্শ স্থাপন কৰি নিৰ্ঘাতন ভূগি ভূগিয়েই তেওঁ নশ্বৰ দেহা ত্যাগ কৰিলে।

‘গদাধৰ’ৰ বিবৰ-বন্ধ—সতী সাধনী জয়মতীৰ মৃত্যু-বাতৰিত গদাধৰ খঙে-বেজাবে বিভত হ’ল আৰু ৰজাঘৰীয়া সৈন্তৰ আক্ৰমণত ব’ৰ নোৱাৰি ৰাজধানীৰ পৰা ভাটীৰ পিনে পলাই গ’ল। তেওঁ ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি দৰং কলিয়াবৰ অকলৰ ৰাজ-বিবৰা সলিল গোহাঁঞিৰ ঘৰত আশ্ৰয় ল’লেগৈ আৰু তাৰ পৰা ভটীয়াই কামৰূপৰ ৰাজবিবৰা বন্দৰ বৰফুকনৰ আশ্ৰয় ল’লেহি। বন্দৰ বৰফুকন তেওঁৰ তিনিহিৰেক। তিনিহিৰেকৰ আশ্ৰয়তেই সৈন্ত-সামন্ত সগ্ৰহ কৰি লৈ পঞ্চপাণ্ড ৰাজধানী অভিমুখে অভিযান কৰিলে আৰু উগ্ৰমূৰ্ত্তি ধাৰণ কৰি ল’ৰাবজাক পৰাজয় কৰি

সিংহাসন অধিকাৰ কৰিলে। জয়মতীৰ কাহিনী আহোম বুৰঞ্জীত বিতংভাবে পোৱা নাযায়। তুংখুঙীয়া বুৰঞ্জীত মাথোন আছে—“গৰ্ভে সহিতে আই কুঁৱৰীদেৱ শান্তিতে মৰিলে”। অইন এখন বুৰঞ্জীত আছে “বজ্জাৰ কোৱঁৰ যিখিনি পায়মানে বিচাৰি মাৰিলে। বুঢ়া বজ্জাক বিচাৰি নাপাই ঘৰিনীয়েকক পাই শান্তিতে মাৰিলে।”

[‘তুংখুঙীয়া বুৰঞ্জী’ত থকা সম্পাদকীয় টোকাৰ পৰা সংগৃহীত]।

কালীনাথ তামুলীফুকনৰ বুৰঞ্জীৰ পৰিৱৰ্ত্তিত সংস্কৰণ হৰকান্ত সদৰামিন বৰুৱাৰ বুৰঞ্জীত ইয়াতকৈ অলপ বিস্তৃত বৰ্ণনা পোৱা যায়—ল’ৰা বজ্জাই গদাপানিক ধৰিবলৈ যেতিয়া মানুহ পঠিয়ালে, তেওঁ ভয় পাই ভাৰ্য্যাৰে সৈতে অটব্য অবণ্যত আশ্ৰয় ললেগৈ। বজ্জাঘৰীয়া মানুহ আহি যেতিয়া এদিন তেওঁলোকক বেৰি ধৰিলে, জয়মতীয়ে নিজে গদাপানিক আত্মৰক্ষাৰ বাবে পলাই যাবলৈ অনুৰোধ কৰিলে। তেওঁ সেইমতেই ছদ্মবেশ ধৰি ওলাই গৈ ওচৰতে লুকাই থাকিল। মানুহবোৰে গাভৰুক গদাপানি ক’লৈ গ’ল সোধাত তেওঁ নিমাত। তেতিয়া নিষ্ঠুৰহঁতে নৃশংস-ভাবে জয়মতীক শাস্তি দি মাৰিলে। আত্মগোপন কৰি থকা গদাপানি পিছদিনা বাতিপুৱা জয়মতীক মৃত অৱস্থাত দেখি কন্দা-কটা কৰিব ধৰিলে। আত্মগোপন কৰিয়েই তেওঁ বহুদিন অনাই-বনাই ফুৰিছিল আৰু শেষত ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ দক্ষিণ পাৰে বাণীত আছিলগৈ। ইপিনে আহোম ৰাজ্যত ল’ৰা বজ্জাৰ দুৰ্নীতি আৰু মইমতালি কাৰ্য্যত বিষয়াসকল অতিষ্ঠ হৈ পৰিল আৰু অইন এজনক বজ্জা পাতিবলৈ স্থিৰ কৰিলে। গদাপানি বাণীত থকা বুলি জানিব পাৰি বন্দৰ বৰফুকনক এই বিষয়ে সন্ধানিত ব্যৱস্থা কৰিবলৈ খবৰ দিয়া হ’ল। বৰফুকনেও বাণীৰ পৰা আনি সৰিয়হতলিত গদাপানিক নিয়মিতৰূপে হেংদান আদি দি ভাত থকা বিষয়াসকলেৰে সৈতে বজ্জা বুলি সেৱা কৰিলে।

‘তুংখুঙীয়া বুৰঞ্জী’ৰ মতে কলীয়াবৰত গদাপানিক বজ্জা পতা হয়। কলীয়া-বৰীয়া আৰু গড়গঞা ডাঙৰীয়া, ফুকন, ৰাজখোৱা আদি একেলগ হৈ এইদৰে আলচ কৰিলে—“অসমৰ্থ বজ্জায়ে কি কৈ ৰাজ্য ৰক্ষা কৰিব? সামৰ্থ্য হলেহে ৰাজ্য ৰাখিব পাৰিব।” এই বুলি আলচি ১৬০৩ শকত গদাধৰ সিংহক কলীয়াবৰত বজ্জা পাতি সকলো উজাই আহি সন্ধানময়ত গড়গাওঁ পালেহি।

জয়মতীৰ কাহিনী ককণ বসান্তক; নাটখনিও আদিৰ পৰা অন্তলৈকে ককণ বসসিদ্ধ। বুৰঞ্জীমূলক কাহিনীৰ ফালৰ পৰা ‘গদাধৰ’ ‘জয়মতী’ নাটৰ পৰিপূৰক। নাটৰ বিষয়-বস্তুৰ পিনে চালেও ছয়োখনৰে মাজত এটা আৰোহণ-অৱৰোহণ লক্ষণ আমাৰ চকুত পৰে। ‘জয়মতী’ৰ শেষ দৃশ্যত গদাধৰে বণসজ্জাৰ বিষয়ে কৈছিল—

“হাঁও ঘূৰি কৰোগই

যথা আয়োজন ! হব লাগে বণ-সজ্জা

যথারত কপে—।”

‘গদাধৰ’ নাটত গদাধৰৰ মুখত পোনপ্ৰথম ওলোৱা বচনবাবতে ‘জয়মতী’ নাটৰ গদাৰ পূৰ্ব প্ৰতিজ্ঞাৰ পুনৰুজ্জীৱিত হৈছে এইদৰে—

“নাই মোৰ সৈন্তবল যুদ্ধৰ সমল

নাই কোনো বন্ধুজন উপদেশ হেতু।

তথাপি প্ৰতিজ্ঞা মোৰ যুজ্জিম অকলে।”

(১ম অঙ্ক ২য় দৃশ্য)

ইয়াতে বুৰঞ্জী-গত ঘটনাৰ সজ্জাৰ সৈতে নাট্যকাৰৰ বচনাৰ সজ্জালৈও আমাৰ দৃষ্টি পৰে।

উপকাহনী—‘গদাধৰ’ নাটত সলিল গোহাঁঞিৰ জীয়েক বস্তাৰ চৰিত্ৰৰ যোগেদি নাট্যকাৰে এটা ক্ষুদ্ৰ উপকাহনী সংযোগ কৰিছে। ইয়াৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য নাটখনত ৰমণীয়তা সম্পাদন। বস্তাৰ চৰিত্ৰত আমি পোনতেই পূৰ্ববাগৰ সজ্জাৰ দেখিবলৈ পাম। গদাপানিক তেওঁ আগৰেপৰা চিনি নেপায়, অথচ প্ৰথমবাৰ দেখিয়েই তেওঁৰ প্ৰতি বস্তাৰ এক অনুৰাগ জন্মে—যৌৱন-মূলত স্বাভাৱিক অনুৰাগ। এই অনুৰাগেই ডেকা গদাপানিক অনুৰত প্ৰেমৰ পুলক জগায়। বজাঘৰীয়া বগুৱাই যাতে তেওঁক আটক কৰিব নোৱাৰে বস্তাই তাৰ যথাবিহিত দিহা কৰি দিয়ে। গাতক বস্তাৰ যোগেদিয়েই সলিল গোহাঁইৰ ৰাজচ’ৰাৰ সকলো গুপ্ত সংবাদ লৈ গদা তাৰ পৰা পলায় যায়। বস্তাৰ অনুৰাগৰ পৰিণতি স্বৰূপেই ৰাজ-শাসনত যেন শৈথিল্য ঘটিল। আত্মগোপনকাৰী দোষী হাতত পৰিও সাৰি যাবলৈ সুবিধা পালে। ৰাজ-বিষয়া এজনাৰ কাৰ্য্যত যেন বাধা জন্মিল, কৰ্তব্য পালনত যেন আওহেলা হ’ল। বস্তা বুদ্ধিমতী ছোৱালী; তাইৰ বুদ্ধিৰ বলতেই গদাই বগুৱাৰ সাজ পিন্ধি ভেশছন ধৰি কেৱে নজনাকৈ নিশাৰ ভিতৰতে সুকলমে দৰং জিলাৰ সীমা পাৰ হৈ যাব পাৰিলে।

ককণ বসন্ত ‘জয়মতী’ নাটৰ পৰিসমাপ্তি দেখুৱাই গোহাঁঞি বৰুৱাই ‘গদাধৰ’ত বীৰবঁসৰ প্ৰৱাহ ৰোৱাবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। বুৰঞ্জীত জয়মতী-গদাধৰৰ কাহিনী বিস্তাৰিত ভাবে পোৱা নাযায়। বুৰঞ্জীৰ অকণিমান সমল লৈয়েই নাট্যকাৰে নাট্যদেহৰ বিবিধ উপাদান সংযোগ কৰি সাহিত্যৰ যৌচাক ৰাখিলে। ‘জয়মতী’ত জয়-গদা দুয়োজনৰ বিবিধ ছবিতাই ককণ বসন্তৰ আলফন। নিৰ্ভূৰ ল’ৰা বজাই অজস্ৰ কৰিবলৈ বিচাৰি ফুৰা গদা বিহিঙে-বিপাঙে ঘূৰি ফুৰিছে। গদাপাহাৰত

সাধাৰণ নাগিনী ছোৱালী এজনীয়ে তেওঁৰ দৰে তুংখুঙ্গীয়া ৰাজবংশধৰ এজনক সাস্থনা দিব লগীয়া হৈছে। নাট্যকাৰে ইয়াতো কৰুণ বসম্পৃষ্ট তুলিকাৰ পৰা পেলাইছে। মনত তিলমানো শাস্তি নাই; প্ৰতিমুহূৰ্ত্তে শত্ৰুৰ হাতত আক্ৰমণৰ আশঙ্কা; এনে সময়তে শত্ৰুৰ কৰলত প্ৰাণপ্ৰিয়া জয়মতীৰ নিষ্ঠুৰ নিৰ্যাতন আৰু মৃত্যুৱে তেওঁৰ কটাঘাত চেঙা তেল দিয়ে। বিবহ-বিচ্ছেদৰ অগনিতে তেওঁক দেই-পুৰি মাৰে আৰু শেষত বৈবাগী বৈশ ধাৰণ কৰে। তথাপিও শাস্তি নাই, সকলো অসাৰ “নপশো সংসাৰ আৰু নাই মায়া তাত, দেখিছো অসাৰ সৰ প্ৰিয়া অবিহনে।” এইবোৰে প্ৰমাণ কৰে ইয়াত গদা এজন বিষন্ন বীৰ। কিন্তু এই একেখন নাটৰে শেষত তেওঁৰ ভাৰ-ধাৰাত বীৰবসব ঢৌ উঠে—

“প্ৰিয়া চিন্তা লগে লগে,

দেশ চিন্তা ললৌ এবে কৰি সাৰোগত;

ৰাজ্যৰ উদ্ধাৰ আৰু শত্ৰুৰ বিনাশ

কৰিম ইবাৰ।”

(‘জয়মতী’ শেষ দৃশ্য)

জয়মতীক এদিন ল’ৰাবজাই হিয়া উদঙ্গাই ভাল পাইছিল আৰু শয্যাশায়িনীকপে লাভ কৰিবলৈ বৰ ব্যগ্ৰ হৈ পৰিছিল, কিন্তু কৃতকাৰ্য্য নহ’ল। ঈৰ্ষানলত তেওঁৰ অন্তৰ দন্ধপ্ৰায় আৰু বিশেষকৈ এই হেতুকেই তেওঁ গদাপাণিক ধৰি কেবল অঙ্গদত কৰিয়েই নেৰে, বধো কৰিব এয়ে অভিপ্ৰায়। ল’ৰাবজা ইয়াত প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ; নায়িকা-জয়মতীক কেন্দ্ৰ কৰি নায়ক-গদাপাণি আৰু প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ ল’ৰাবজাই নাটখনৰ মূল কাহিনীৰ গুৰি ধৰিছে। বিনা কাৰণত বিনা দোষত জয়মতীৰ দৰে এগৰাকী সতী-সাধী অৱলাই যম-যজ্ঞণা ভূগি মৃত্যু বৰণ কৰিলে; তেওঁৰ একেটি মাথোন হৃদয়-ৰক্তত বীৰ গদাপাণিক বিবহ-বিদগ্ধ কৰি এবি থৈ শেষ নিশ্বাস পেলাব লগীয়া হ’ল। ল’ৰাবজাৰ নিষ্ঠুৰ আদেশ আৰু চাওদাংহঁতৰ নিৰ্মম নিৰ্যাতনৰ দৃশ্যই কৰুণবসৰ আলম্বনকপে ক্ৰিয়া কৰিছে। বীৰবাহু গদাক ধৰিব নোৱাৰি ল’ৰাবজাও বিতৰ্ক, বিবুদ্ধি, বাতুল। তেওঁ নবিয়াত পৰি ছাটিকুটি কৰে, কেউপিনে অন্ধকাৰ দেখে, প্ৰেলাপ বকে—

“অহ, ধুৰিছে পৃথিৱী।

ধূৰে ঘৰ গছলতা দেখিছো বডেক”।

নিবাশা আৰু বিপদ-বিভীষিকাই তেওঁৰ চৰিত্ৰত কৰুণ বসব চল পেলালে। ৰজা হৈও উদ্বেগ সাধনত বাধা জন্মিল তেওঁৰ, বাধ্যত পৰি থিৰ মন অস্থিৰ হল—
“ভাজিম প্ৰতিজ্ঞা মোৰ জিতা লুটিয়াই।” ৰজা এজনৰ জীৱনত ইয়াতকৈ কৰুণ বসব

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত গুৰুগাওঁৰ বৰ্ণনাবী (গোহাঞিবৰুৱা) ২১৩

হেতু আৰু কি হ'ব পাৰে। নাটখনত ল'ৰাবজাৰ বচন খুব কম, তথাপিও অন্তৰালত তেওঁৰ কাৰ্য্যাবলীক কেন্দ্ৰ কৰি কৰুণ বসব সূলাধাৰ স্থাপিত হৈছে।

প্ৰকাশভঙ্গী—গোহাঞি বৰুৱাই প্ৰথম ঐতিহাসিক নাট ‘জয়মতী’ত পোন-প্ৰথম অসমীয়া নাটত অমিত্ৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰি দেখুৱালে। ইয়াৰ প্ৰায় এবছৰমান আগত তেওঁৰ ‘লীলা’ কাব্যতো এই ছন্দৰ প্ৰয়োগ নোহোৱা নহয়। কিন্তু ‘লীলা’ কাব্যৰ ছন্দ আত্মোপাস্ত চতুৰ্দশমাত্ৰিক আৰু ই পূৰ্ব কবি ভোলানাথ দাস, হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা আৰু অনা-অসমীয়া কবি কেইজনমানৰ আংশিক অনুকৰণত প্ৰযোজিত। কিন্তু তেওঁৰ নাটৰ ছন্দবীতি সকলো ঠাইতে চতুৰ্দশমাত্ৰিক নহয়, অৰ্থাৎ সমাকৰী নহয়। এই বীতি ইয়াৰ আগতে বঙ্গ কাব্যত গিৰিশ ঘোষৰ লেখনীত দেখা যায় আৰু ই ‘গৈবিশ ছন্দ’ নামেৰে খ্যাতি লাভ কৰিছে। গোহাঞি বৰুৱাৰ বচনাত প্ৰকাশিত এইবিধ ছন্দৰ ৰূপ—

“স্বৰ্গদেৱ !

নোৱাৰিলো নিৰাপদ কবিতা আমাক ;

আজিও জীৱিত এক আপদ প্ৰধান।

নিঃশঙ্ক নহল সিংহাসন।”

(‘জয়মতী’ ১ম অঃ ১ম গৰ্ভাঙ্ক),

ইয়াৰ ২য় আৰু ৩য় শাৰী চতুৰ্দশমাত্ৰিক, কিন্তু ১ম আৰু চতুৰ্থ শাৰী বিষম মাত্ৰিক।

কালাতিক্ৰমণ দোষ—‘জয়মতী’ নাটৰ এঠাইত গদাই জয়াৰ মৃত্যু সূঁতৰি কয়—“এৰিছে প্ৰিয়াই দেহা খই সোঁৱৰণী—বৰ মোৰ জীৱনে-মৰণে ; বৰ আৰু অভগন কীৰ্ত্তি বানী—কবিতা অমৰ মহাসতী প্ৰিয়া—‘জয়াতীৰ্থ স্নান’ নামে ‘জয়সাগৰ দ’ল’ সতে—কীৰ্ত্তি চিন বই” (৫ম অঃ ৩য় গৰ্ভাঙ্ক)। জয়সাগৰ, জয়দ’ল জয়মতীৰ মৰণোত্তৰ কালৰ নিৰ্মাণ। গতিকে জয়মতীৰ মৃত্যুকালত কৰা এনেবোৰ সোঁৱৰণত কালাতিক্ৰমণ দোষ বা ঐতিহাসিক প্ৰমাদ পৰিলক্ষিত হয়।

‘সাধনী’ৰ বিষয়-বস্তু—সাধনী চুটীয়া বজা বীৰনাবায়ন (বা ধৰ্ম্মধৰ্ম্ম) জীয়াবী। চাৰ্ত্ততে চাৰ্ত্ততেই ছোৱালী যৌৱনত ভৰি দিলেহি আৰু পিতাকে বৰ অতুলসন্ধানত ব্যস্ত হৈ পৰিল, কিন্তু শেষত স্বৰ্গৰ সত্তা পাতিহে উপযুক্ত বৰ লাভ কৰা হ’ল। নিতাইক (পাছত চুটীয়া বজা নীতিপালক) সাধনীৰ স্বামীৰূপে বৰ-মাল্য পিন্ধাই বৰণ কৰা হ’ল। কিন্তু অৱশেষত চুটীয়া-আহোমৰ মাজত ৰণ হোৱাত নীতিপালৰ মৃত্যু ঘটিল। সাধনীয়ে সতীৰ নান ছোৱালীৰ সন্মত পানীত পৰি অপঘাত মৃত্যু বৰণ কৰি স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলায়।

দেওধাই বুৰঞ্জীৰ কাহিনী—বীৰনাৰায়ণ বজাৰ একমাত্ৰ কণ্ঠা সাধনী। বজাই কণ্ঠাৰ উপযুক্ত বৰ বিচাৰি নেপাই হুখমনে বহি থাকে। এদিন বাতিপুৱা গছত এটা কেৰ্কেটুৱা দেখি তেওঁ তাক কাঁড়েৰে মাৰিবলৈ আদেশ দিলে। কিন্তু সকলো অক্ষম। বজাই ঘোষণা কৰিলে “কেৰ্কেটুৱাত যি কাঁড় লগাব পাৰে সত্যে সাধনী কণ্ঠাক তাকে দিম।” পিছে সামান্য চুটীয়া ল’ৰা এটাই তাৰ গাত কাঁড় লগালে আৰু বজাই পূৰ্ব-প্ৰতিজ্ঞা অনুসৰি তাতে কণ্ঠা দান কৰিবলৈ সাজু হ’ল। কিন্তু সাধনীয়ে ক’লে যে—পিতাকে যদি তাইক যি বিচাবে তাকে দান কৰিবলৈ প্ৰতিজ্ঞা দি়ে, তেহে তাই সেই বিয়াত সন্মতি দিব; পিতাকে কি দান লাগে বুলি সোধাত সাধনীয়ে ক’লে—‘তোমাৰ পূজা কৰা সোণৰ পেড়াটোত যি আছে তাকে দিয়া।’ বজা বাধ্যত পৰি সোণৰ পেৰাটোৰ সৈতে “সুবৰ্ণৰ বিড়ালীটি” দান কৰিলে হয়; কিন্তু জীয়েকক অভিশাপ দিলে এইবুলি যে সেই দ্ৰব্য নি সৰহ দিন ভোগ কৰিব নোৱাৰিব। ঘৰলৈ নি পেৰা খুলি চাই দেখে তাত সোণৰ বিড়ালী নাই। শেষত জোঁৱায়েকক ৰাজসিংহাসন দি বীৰনাৰায়ণ অৰণ্যবাসী হ’ল আৰু চুটীয়া ৰাজ্যৰ ওপৰত আহোমৰ আক্ৰমণ চলিল। সেই ৰণত চুটীয়া ৰজাৰ পৰাজয় হয়; বজাই মহিষী সাধনীৰ সৈতে গিৰিশৃঙ্গৰ পৰা জুৰিলৈ জাপ মাৰি মৃত্যুবৰণ কৰে।

আসাম বুৰঞ্জীৰ (কাশীনাথ আৰু হৰকান্তৰ) কাহিনী দেওধাই বুৰঞ্জীতকৈও চমু। ইয়াত মাথোন আছে,—কনচেং বৰপাত্ৰগোহাঁই হ’ল; তেওঁৰ সৈতে ধৰ্ম্মনাৰায়ণৰ যুদ্ধ হ’ল। চুটীয়া হাৰি চন্দনগিৰিত উঠিলগৈ। আহোম বগুৱায়ো সেই পৰ্ব্বতলৈকে উঠি চুটীয়া ৰজা আৰু মন্ত্ৰী দুয়োকে কাটিলে আৰু সোণৰ মেকুৰী তিনিচুকীয়া সিংহাসন আদি বহুগুলীয়া ৰাজঘৰীয়া দ্ৰব্যসমূহ আহৰণ কৰিলে।

বচনাৰ উৎস—‘সাধনী’ নাট বচনা-প্ৰসঙ্গত এযাব লিখিত কথা উলুন্ধিয়াৰ পাৰি; কৰ্মবীৰ চন্দ্ৰনাথ শৰ্ম্মা তেতিয়া কলেজৰ দ্বিতীয় বাৰ্ষিকৰ ছাত্ৰ। তেওঁ ‘সাধনী’ নামেৰে এটা প্ৰবন্ধ লিখি গোহাঞি বৰুৱালৈ পঠিয়ালে। তেওঁ আগতেই গম পায় যে গোহাঞি বৰুৱাই এই বিষয় লৈ এখন নাট বচনাৰ প্ৰস্তুতি কৰিছে, কিন্তু কামটো শেষ হোৱা নাই। প্ৰবন্ধটো পায়ই তেওঁ নাট বচনাত গভীৰ মনোনিৱেশ কৰিলে আৰু অনতিপলমে ‘সাধনী’ নাটৰ বচনা সমাপ্ত হল। কোনো কোনো বিষয়ত নাট্যকাৰ এই প্ৰবন্ধ-লিখকৰ ওচৰত বৰুৱা।

লাচিত বৰকুকৰ্ম—অসমৰ বুৰঞ্জী-বিখ্যাত শ্বাইঘাটৰ বিভীষিকাৰ্পূৰ্ণ যুদ্ধৰ পটভূমিত এই নাট বচিত। মোগল বাদশাহে আহোম ৰজালৈ উকিলৰ যোগেদি বাতৰি পঠিয়ালে যে তেওঁ হয় “শিবপাঠ বঁটা” শিৰড গ্ৰহণ কৰিব লাগিব নতুবা মোগলৰ সৈতে যুদ্ধ দিব লাগিব। ইয়াতে অসম ৰজাই স্বাৰ্থাত্মক অপমান বোধ

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত গৰুপাওৱৰ বণভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ২১৫

কৰি বাদচাহৰ উকিলক ওভোটাৰ পঠিয়ালে। বাদচাহে এই বাতৰি পাই ১৫৯১ শকত ন লাখ কোঁজেৰে বজা বামসিংহক অসমীয়াৰ বিপক্ষে যুদ্ধ কৰিবলৈ পঠিয়ালে। গুৱাহাটীৰ শৰাইঘাটত এই বণ হয়। মোমাই তামূলী বৰবৰুৱাৰ পুত্ৰ লাচিত বৰফুকনে বণত সেনাপতিৰূপে যোগ দিলে আৰু মোগলক খেদি নি মানাহ নদীক সীমা কৰি হাদিবাৰ ১৫৯১ শকত চকীঘাট নিৰ্বন্ধ কৰিলে। সুবিধ্যাত শৰাইঘাট যুদ্ধ সম্বন্ধীয় অসম বুৰঞ্জীৰ বিক্ষিপ্ত কাহিনীৰ ভিত্তিত গোহাঞি বৰুৱাৰ এই নাট প্ৰতিষ্ঠিত। তাহানিখন ‘উষা’ আলোচনীত পণ্ডিত হেম গোস্বামীৰ ‘শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ’ নামৰ এটা প্ৰবন্ধ প্ৰকাশ হৈছিল। ইয়াৰ মতে এই যুদ্ধ ১৬৬৮ খৃষ্টাব্দৰ কাতি মাহত অস্ত হয়; ১৬৭০ খৃষ্টাব্দত চক্ৰধ্বজৰ মৃত্যু হয় আৰু সেই বছৰতে উদয়াদিত্যই সিংহাসন আৰোহণ কৰে। ইয়াৰ পৰা বুজা যায় যে এই যুদ্ধ চক্ৰধ্বজ সিংহৰ ৰাজত্বৰ দিনতে আৰম্ভ হৈ তেওঁৰ দিনতে অস্ত পৰে। কিন্তু গেইট চাহাৰ আৰু অশ্বাস্ত্ৰ দুই চাৰিখন বুৰঞ্জীৰ মতে এই যুদ্ধ উদয়াদিত্যৰ দিনতে অস্ত হয়। সি যি কি নহওক, গোহাঞি বৰুৱাই, এই বিষয়ত গেইট চাহাৰৰ বুৰঞ্জীৰ মতকে অনুসৰণ কৰি আৰু অশ্বাস্ত্ৰ কোনো কোনো বিষয়ত ‘উষা’ত প্ৰকাশিত সৰ্বেশ্বৰ শৰ্মাবৰুৱাৰ ‘লাচিত বৰফুকন’ নামৰ প্ৰবন্ধ এটিৰ আলম লৈ, নাট্য কাহিনী যুগুত কৰিছে। ইয়াত প্ৰধান পুৰুষ চৰিত্ৰ লাচিত বৰফুকন আৰু স্ত্ৰী চৰিত্ৰ ৰমণী গাভৰু। এই দুই চৰিত্ৰৰ যোগেদি সংঘটিত দুটা আকস্মিকতাই কাহিনীৰ নাটকীয় সৌন্দৰ্য্য বৰ্দ্ধনত বিশেষ সহায় কৰিছে।

প্ৰথম আকস্মিকতা—দিল্লীৰ বাদচাহৰ আদৰ্শমহলত থকা অসমীয়া ছোৱালী ৰমণী গাভৰুৱে অজিতচিঃ নামলৈ বামসিংহৰ গা-চোৱাকপে ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি শৰাইঘাটৰ বণক্ষেত্ৰত যি অসাধাৰণ শক্তিৰ পৰিচয় দিছে ইয়াত নাট্যকাৰৰ কলা-কৌশলে বুৰঞ্জীৰ উকা-কাহিনীক চেৰ পেলাই কাহিনী-ভাগত উৎকৃষ্ট নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব প্ৰদান কৰিলে। ৰমণী গাভৰু মূৰক সৈন্তৰূপে ছদ্মবেশ ধৰি বণক্ষেত্ৰত অৱতীৰ্ণ হল। শৰাইঘাটৰ যুদ্ধৰ অন্তত হাদিবা বণক্ষেত্ৰত নচৰতে যেতিয়া এদিন লাচিতক পিচপিনৰ পৰা তবোৱালেৰে ঘাপ মাৰিবলৈ উদ্ভত হ’ল, ছদ্মবেশী ৰমণী গাভৰুৱে (অজিতচিঃ) বিজুলী-সঞ্চাবে নিজৰ সৈনিক গোহাৰু ভিৰি দলিয়াই পেলাই ৰমণী গাভৰুৰ স্বৰূপ সাজেৰে দুয়োৰে আক্ৰমণৰ মাজত প্ৰৱেশ কৰে আৰু আত্ম-পৰিচয় দি সকলোকে চমকু খুৱায়। লাচিত তেওঁৰ “মানস স্বামী” আৰু সেয়েহে তেওঁ ক’লে—“আগেয়ে ৰমণীক বধ নকৰিলে মোৰ মানস স্বামী লাচিতক বৰিব নোৱাৰা। চাই লোৱা স্বৰূপ মোৰ, আজিহে ৰমণীৰ বিয়া” ইয়াকে কৈ নচৰতৰ সৈতে অসি-যুদ্ধ কৰি লাচিতক বচাই তেওঁ মৃত্যু-মুক্ত পৰে।

দ্বিতীয় আকস্মিকতা—দ্বিতীয় আকস্মিকতাৰ উদ্ভৱ হয় লাচিতৰ মোমায়েকক কটা ঘটনাৰ যোগেদি। মোগলৰ আক্ৰমণক বাধা দিবলৈ লাচিতে আগিয়া ঠুৰি আৰু গুৱাহাটীত মাজৰ গড়টো নিশাৰ ভিতৰতে নিৰ্মাণ কৰিব লাগে বুলি মোমায়েকক আদেশ দিলে; কিন্তু সেই মতে কাম হৈ মুঠাত লাচিত উগ্ৰমুষ্টি হৈ উঠে আৰু কৰ্ত্তব্য পালনত অসমৰ্থ হোৱা বাবে খাপৰ পৰা তৰোৱাল উলিয়াই এক মুহূৰ্ত্ততে মোমায়েকক কাটি দোছোৱা কৰে। “মোমাইকটা গড়”তেই যৱনক সমূল্যে নিপাত কৰি অসমীয়াই অক্ষয় কীৰ্ত্তি অৰ্জন কৰি থৈ গ’ল। মোগলৰ পৰা মনে মনে পাই থকা অপমান আৰু আক্ৰমণৰ পৰা হাত সাৰিবলৈ আহোম স্বৰ্গদেৱৰ আদেশত আৰু লাচিতৰ সেনাপতিত্বত শৰাইঘাটত যুদ্ধৰ বিৰাট আয়োজন হ’ল। লাচিতে প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে—“স্বাধীন অসমক অধীন হবলৈ নিদিওঁ”। অৰ্থাৎ অসম দ্বিখণ্ড হব নোৱাৰে। “মন্ত্ৰৰ সাধন, কিবা শৰীৰ পতন”। এইখিনিতে নাটকীয় সমস্তাৰ সূচনা হৈ মোমাই-কটা ঘটনাত শীৰ্ষ বিন্দু স্থাপিত হয়। ইয়াৰ পাছত মোগল-অসমীয়াৰ তুমুল ৰণ। লাচিতে নৰিয়া গাৰেই যুদ্ধত অৱতীৰ্ণ হয়; তেওঁৰ ইচ্ছানুসৰি বোগশয্যা সহিতে তেওঁক ৰণাঙ্গনলৈ আগবঢ়াই নিয়া হল। এক নিবন্ধ লাচিতে সহস্ৰ সৈনিকৰ শক্তি সঞ্চাৰ কৰে। ভাৰত-বিজয়ী পৰাক্ৰমী মোগল পেপুৱা লাগি পিছ ছহকি যাবলৈ বাধ্য হয়। এয়ে নাটকৰ উপসংহাৰ আৰু ইয়াতেই মূল কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি (৫ম অঙ্ক ২য় গৰ্ভাঙ্ক), নাটকীয় আকৰ্ষণৰো অৱসান। ইয়াৰ পিছত যি তিনিটা দৃশ্য সংযোগ কৰা হৈছে, এই কেইটা নাটকীয় প্ৰয়োজনৰ ফালৰ পৰা চালে অনাৱশ্যক। কিন্তু নাট্যকাৰে আকস্মিকতা অৰ্থাৎ সৈনিককলী, ৰমণী গাভৰুৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ কাৰ ইয়াৰ এটা উল্লেখযোগ্য প্ৰয়োজন দেখুৱালে। তুমুল নৌ-যুদ্ধৰ পিছত “হতীয়াহতি যুদ্ধ”ত নচৰতে লাচিতক পিছপিনৰ পৰা ঘাপ মাৰিবলৈ যোৱা ক্ষুদ্ৰ চোৰাং বৃদ্ধিটো ইতিহাসে কিমানদূৰ সমৰ্থন কৰে কৰ নোৱাৰি। বোধহয় লাচিতৰ আগত ৰমণী গাভৰুৰ অস্তিত্ব আত্ম-পৰিচয় দানৰ হেগ এটি বিচাৰি আহিয়েই নাট্যকাৰে এই আকস্মিকতাৰ উপস্থাপন কৰিছে। ছটা উপকাহিনীয়ে মূল কাহিনীক সবল-সমৃদ্ধ কৰি তুলিছে, যেনে,—

- (১) পিজলা-গৰ্দ্ধৰ্নাবায়ণ উপকাহিনী,
- (২) ৰমণী গাভৰু-লাচিত উপকাহিনী

(১) পিজলা-গৰ্দ্ধৰ্নাবায়ণ উপকাহিনী :—

পিজলা গাভৰু লাচিত বৰকুকনৰ জীয়েক। গৰ্দ্ধৰ্নাবায়ণ কৌচ ৰাজকোঁৱৰ। পিজলাই গৰ্দ্ধৰ্নক অন্তৰ্বেৰে ভাল পায়, গৰ্দ্ধৰ্নও তেওঁৰ প্ৰতি আসক্ত; কিন্তু দুয়ো

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ ছেউতিত গৰুপাওঁৱৰ বগভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ২১৭

প্ৰেম বন্ধনত মিলন হবলৈ সুযোগ পোৱা নাই। কৰ্ত্তব্যপৰায়ণ গন্ধৰ্বই লাচিতক যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত সকলো বিষয়তে সাহায্য কৰি থাকে। তেওঁলোকৰ প্ৰেম-প্ৰীতিৰ বিষয়ে লাচিভো সচেতন। শৰাইঘাটৰ যুদ্ধৰ অৱসান হ’ল, লাচিতৰ অসামান্য বীৰ্য আৰু বণ-পাণ্ডিত্যৰ প্ৰশংসা দশোদিশে প্ৰচাৰ হব ধৰিলে। হাদিবাড সমৱেত সৈনিক মণ্ডলীৰ মাজত লাচিতক সকলোৱে প্ৰশংসা কৰিলে, লাচিভেও তেওঁলোকক সাহায্য দানৰ বাবে ধন্যবাদ জনালে। যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত বিষয়ত গন্ধৰ্বনাৰায়ণে তেওঁক অক্লান্ত ধৰণে সহায় কৰা বাবে তেওঁলৈ বিশেষ শলাগ জনাই প্ৰত্যাশকাৰ স্বৰূপে তেওঁৰ “শেষ জীৱনৰ শাস্তিদায়িনী একেটি মাথোন মাউৰী সন্তান” পিঙ্গলাক ইন্দ্ৰদেৱতাক সাক্ষী কৰি গন্ধৰ্বনাৰায়ণলৈ সম্প্ৰদান কৰিলে।

এই উপকাহিনীটোৱে মূল কাহিনী ভাগত পৰিৱৰ্তন একো কৰা নাই। কেৱল পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰৰূপে ছয়ো প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাই নাট্য দেহক অন্তৰালৰ পৰা সমৃদ্ধ কৰি তুলিছে আৰু বীৰ-কৰুণ-বস-মিশ্ৰিত নাটকখনত কিঞ্চিৎ শৃঙ্গাৰ বসবো পৰশ পেলাইছে।

এই উপকাহিনী বুৰঞ্জীমূলক নহয়, নাট্যকাৰৰ কল্পনাপ্ৰসূত।

(২) বৰঙ্গীগাভক—লাচিত উপকাহিনী :—বুৰঞ্জীমতে আহোমৰ সৈতে মিৰজুমলাৰ সন্ধি অত্ৰুসৰি স্বৰ্গদেও জয়ধ্বজসিংহই ৰাজকুঁৱৰী বৰঙ্গী গাভকক যোগল পাংচাহলৈ অৰ্পণ কৰিব লগীয়া হয়। কোনো কোনো বুৰঞ্জীৰ মতে আউবেংজৈৱৰ পুতেক মহম্মদ আজাম কোঁৱৰে পিছত বৰঙ্গী গাভকক বিয়া কৰায়।

নাট্যকাৰে এই গাভকৰ চৰিত্ৰত নতুন বহণ সানি তেওঁক লাচিতৰ গুপ্ত প্ৰশস্তি-প্ৰাৰ্থিনী সতী সাধনীৰূপে অঙ্কিত কৰিছে। তেওঁ ইয়াত চমুবেশী অজিতজি, বামসিংহৰ গা-চোৱা। পাংচাহৰ হেৰেমত তেওঁৰ বদলি, দেখাত ঠিক তেওঁৰ দৰে, অইন এজনী বৰঙ্গীক থৈ তেওঁ ছল কৰি দিল্লীৰ পৰা অসম পায়হি আৰু অজিতজি নাম লৈ পুৰুষ বেশ ধৰি বামসিংহৰ গা-চোৱা ৰূপে শৰাইঘাটৰ যুদ্ধত যোগ দিয়ে। তেওঁ বাহিৰে যোগল-পক্ষীয়, ভিতৰি অসম-পক্ষীয়। যোগলৰ হেৰেমত থকা দিন-কেইটাত অসমভূমিৰ চিন্তাত তেওঁৰ মন কেনে উত্তল-ধুত্তল হৈছিল, এই কথা তেওঁৰ নিজৰ ভাষাতে পোৱা যায়—“কি উপায়েৰে জয়ভূমিৰ উদ্ধাৰৰ বাট উলিয়াব পাৰি, এতিয়া তাৰ চিন্তাৰহে সময়। মোৰ পৰা যদি মোৰ স্বদেশ আৰু স্বজাতিৰ এই আপদৰ কালত একেবিমানো উপকাৰ হয়, তেনেহলেও মোৰ জনম সাৰ্থক মানিম।” (১ম অঙ্ক ২য় গৰ্ভাঙ্ক)। সেয়েহে শৰাইঘাটৰ নামনিত যোগল শিবিৰত বৈতিয়া অসম আক্ৰমণ সৰ্ব্বদে আলোচনা হয় আৰু সৈন্তাধ্যক্ষ সমূহে মত দিয়ে যে তেওঁলোক আটাইকেইজনে একে সময়তে অসমীয়ক সসৈতে আক্ৰমণ কৰিলে ভাল হয়, ভেতিয়া

একমাত্ৰ অজিতচিঙে (ছদ্মবেশী বমণী) আপত্তি কৰে—“আটাই কেইজনে একেবাৰে আগবাঢ়ি উজ্জাবৰ প্ৰয়োজন কি ? তেনে কৰিলে ইফালে শিবিৰ উদং হয়। লাগ বুলিলে পাচত যোগান দিব কোনে ?” সকলোৱে এই মত সমৰ্থন কৰে আৰু প্ৰধান সেনাপতি বামসিংহই শিবিৰত থাকি বণ-বলৰ যোগান দি থাকিবলৈ গাত লয়। বমণীগাভকৰ গুপ্ত অভিসন্ধি ফলিয়ালে, তেতিয়া তেওঁ ভাবিলে—“বৰ সেনাপতি যোৱা হলে, এইবাৰেই অন্ত পেলালেগৈহেঁতেন ! অহঃ ! লাচিত বৰফুকনৰ নৰিয়া ! ছায় ! অসমৰ কি দুৰ্ভাগ্য !! কি যে বিধি বিড়ম্বনা !!!” (৪ৰ্থ অঙ্ক ৭ম গৰ্ভাঙ্ক)। এইদৰে শেষত মোগলৰ পৰাজয় ঘটিল, আৰু নচৰতে পিছপিনৰ পৰা লাচিতক যেতিয়া তবোৱালেবে আঘাত কৰিব খোজে, অজিতচিঙে সৈনিক পোছাক দলিয়াই বমণীগাভক ৰূপে দেখা দি সকলোকে চমক খুৱায় আৰু অসিযুদ্ধ কৰি নচৰতৰ হাতত মৃত্যুবৰণ কৰে। লাচিতোও তেওঁৰ পৰিচয় পাই গুপ্ত প্ৰেমিকা বীৰাজনাৰ শলাগ লয় আৰু হুমুনিয়াহ চাৰি কয়—“যি বিয়া পাতিলা আজি মানসত মোৰে, অচিৰে পাতিম সি বিয়া সিপুৰীত তোমাৰে। মিলিব তাৰ শুভছেগ অনতিপলমে।” লাচিতৰ আদেশত সেই পবিত্ৰ শৱ পুষ্পশয্যাতে তুলি সংকাৰ কৰা হয়। বমণীগাভকৰে যি গৰাকী গাভকক তেওঁৰ সলনি পাংচাৰ হেৰেমত থৈ আহিছিল তেওঁৰ নাম আছিল বমণী। যথাসময়ত এই বমণীকে পাংচা যুৱনাৰে বমণী আইদেও বুলি বিয়া কৰালে। নাটকত থকা এই কথাষাৰ বুৰঞ্জীয়ে কিমান দূৰ সমৰ্থন কৰে বুজিব পৰা নগ’ল। সি যি কি নহওক, বমণীগাভকৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰৰ কলা-কৌশল প্ৰচুৰ। তেওঁৰ কাৰ্য্যাবলী আৰু চিন্তাধাৰাত অগাধ দেশপ্ৰেম আৰু চৰিত্ৰত সতী-সান্দী বমণীৰ উজ্জল জ্বেউতি বিৰিঙি উঠিছে। চেক্সপিয়েৰৰ অনুকৰণত এই চৰিত্ৰ সৃষ্টি হোৱা বুলিও অলপ মনে ধৰে ; কিন্তু গোহাঞিবকুৱাৰ বহুমুখী প্ৰতিভাৰ পটভূমিলৈ লক্ষ্য কৰিলে ই তেওঁৰ মৌলিক সৃষ্টি বুলি কলেও ভুল নহয়। পুৰুষবেশত নাৰী চৰিত্ৰ অৱতাৰণা প্ৰতিভাশালী সাহিত্যিকৰ মৌলিক প্ৰতিভাৰ পৰিচয় বুলি কলেও ভুল হ’ব নোৱাৰে। সি যি কি নহওক, এই কণ সন্দেহ অবিহনে এই চৰিত্ৰাঙ্কনৰ বাকী ছোৱাত নাট্যকাৰৰ মৌলিকতাৰ পূৰ্ব প্ৰকাশ দেখা যায়। সজাত বন্দী হৈ থকা চৰাইজনীৰ দৰে বমণীগাভক পাংচাহৰ অন্তৰমহলত বন্দী ; সদায় মনত পৰে তেওঁৰ বুকুৰ ছুখনী অসম দেশ খনলৈ। তেওঁৰ মনৰ একান্ত হেপাহ “যি ভূমিৰ সাববস্ত্ৰবে সৈতে এই শৰীৰৰ অস্থি-চৰ্ম, সেই ভূমিত যেন ই লয় পায়” (১ম অঙ্ক ১ম গৰ্ভাঙ্ক)। ঈশ্বৰৰ ইচ্ছাত সান্দী বমণীৰ পৱিত্ৰ অস্তিত্ব অচিৰে কাৰ্য্যত পৰিণত হ’ল ; এই অক্লান্ত কৌশল আৰু সহযোগত অসমীয়াই বৰাজনত বহুতো সুবিধা পালে আৰু সেয়ে শোণলৰ জয়যাত্ৰা পথত হেঁতাব দিলে। স্বত্বকালত তেওঁ জনমভূমিৰ উজ্জ্বল দেখিলে

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত গজপাণ্ডৱৰ বণভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ২১৩

নিজ চকুৰে। তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ দ্বিতীয় দিশ, সতীৰ-মহিমা। যি জন দেশপ্ৰেমিক ডেকাক তেওঁ এদিন প্ৰাণৰ গোপন কঙ্কত সজোপনে সাৱটি লৈছিল—“যিজনৰ হস্তে এই প্ৰাণ” উৰ্দ্ধগী কৰিছিল, তেওঁৰ কোলাতেই অন্তিম নিশ্বাস পেলাই বমণীয়ে শান্তি লাভ কৰিলে। সতীৰ অভীষ্ট সিদ্ধি হল—“যিজনৰ হস্তে এই প্ৰাণ যিজনৰ কোলাত বা আগত যেন ই মাৰ যায়” (১ম অঙ্ক ২য় গৰ্ভাঙ্ক)। মৃত্যুকালতো তেওঁৰ মুখত শুনা যায় “যাক ভাবো তাক আগত পালোহি। মনোৰথ পূৰণ হল” লাচিত্তে চকুপানী টুকি টুকি প্ৰশংসা কৰিলে—“ধন্য তোমাৰ স্বদেশ প্ৰেম! ধন্য তোমাৰ গুপ্ত প্ৰেম! প্ৰাণ দি ৰাখিলা এই প্ৰাণ: কিবা পালা প্ৰতিদান?” (৫ম অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)। লাচিত্ত, চক্ৰৱৰ্ত্তসিংহ, ৰামসিংহ আদি মূল পুৰুষ চৰিত্ৰ কেইটাত বুৰঞ্জীৰ চাব পৰিছে মাথোন। পিছল গাভৰু আৰু গজৰ্ব-নাৰায়ণৰ চৰিত্ৰ মৌলিকতাৰ বঙেৰে বৰ্ণিত।

‘লাচিত্ত বৰফুকন’ৰ সৈতে বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰৱৰ্ত্ত সিংহ’ৰ জুলনা—

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰৱৰ্ত্ত সিংহ’ নাটকৰ সৈতে গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘লাচিত্ত বৰফুকন’ৰ কেইটামান সাদৃশ্য—

হুয়োখন নাটকৰ ৰচনাৰ পটভূমি একে; ‘ঈশা’ত প্ৰকাশিত “শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ” নামৰ প্ৰবন্ধ; লিখক—হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী, নাট্যকাৰদ্বয়ে এই কথা পাতনিত স্বীকাৰ কৰি গৈছে। [গোস্বামীদেৱক বেজবৰুৱাই “গোহাঞী” আৰু গোহাঞি বৰুৱাই “গোসাঁই” বুলি উল্লেখ কৰিছে।]

হুয়োখনৰে ৰচনাকাল ১৮৩৭ শক ভাদ্ৰ মাহ; হুয়োখনেই বিবিধ দৃশ্য-সম্বলিত পাঁচ-অঙ্কীয়া পূৰ্ণাঙ্গ নাট। কাহিনীৰ ক্ৰম হুয়োখনৰ একে; প্ৰকাশভঙ্গী গদ্য। হুয়োখনৰে কাৰ্য্যাবস্তুত মোগলৰ সৈতে অসম ৰজাৰ কাৰ্য্যিয়াৰ সূত্ৰপাত দেখুৱাই মুক্ত প্ৰস্তাৱ সন্নিহিত কৰা হৈছে (১ম অঙ্ক)। এই প্ৰসঙ্গত গোহাঞি বৰুৱাই ১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্যতে অসমীয়া প্ৰজাৰ দুখ-দুৰ্গতি দেখুৱাই মোগলে “চই পেচকচ্” চুচি চুচি যে এই হাহাকাৰৰ সৃষ্টি কৰিছে তাৰ ইঙ্গিত দিছে। হাহাকাৰৰ এই প্ৰত্যক্ষ দৃশ্যত ৰজা-প্ৰজা উভয়ৰে সহানুভূতি হয়। দ্বিতীয় দৃশ্যত দিমৌৰ পাংচাহৰ অন্ধৰ মজলত বমণী গাভৰুক অৱতীৰ্ণ কৰোৱা হৈছে সুন্দৰ নাটকীয় পৰিৱেশত। বেজবৰুৱাই পোনেই ৰজাক অৱতীৰ্ণ কৰাই বিষয়াসৱৰ সৈতে প্ৰজাৰ অৱস্থাৰ বিষয়ে আলোচনা চলাইছে; কথা প্ৰসঙ্গতহে বমণী গাভৰুৰ নামটো ওলায়। লগতে ‘আবহু’ত গজপুৰীয়া চৰিত্ৰটোক অৱতীৰ্ণ কৰি বসবাজে বসৰ মৌচাক বন্ধাত লাগি গ’ল।

‘প্ৰবন্ধ’ বিষয়ত হুয়োখনতে বাঁহবাৰী, কাজলীমুখ, ইটাখলি, বৰনদীৰ মুখ আদিৰ খণ্ডমুকু আৰু অসমীয়াৰ বিজয়-বাৰ্ত্তাৰ উল্লাস বাতৰি নিহিত কৰা হৈছে।

লগে লগে অসমীয়া সৈন্ত বাহিনীক বণ্ড জপিয়াই পৰিবলৈ নানাভাবে উত্তেজিত কৰা হৈছে। ‘লাচিত বৰফুকন’ত লাচিতে নিজ ইচ্ছাতে বণ ঘোষণা কৰি দিয়াহে যুগুত বুলি বজাৰ বৰচ’ৰাত সমিধান দি নেতৃত্ব বহন কৰে। ইয়াত তেওঁ বেছি তেজস্বী, বেছি উদ্যোগী, বেছি কৰ্মকুশল। ‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ’ত লাচিতক ‘বৰফুকন’ খিতাপ দি যুদ্ধভাৰ বহন কৰিবলৈ দিয়া কথাষাৰ কথা প্ৰসঙ্গতহে জানিব পৰা যায়, সিও আকৌ তেওঁৰ ভাৰ্য্যা-পুত্ৰৰ সৈতে ঘৰুৱা কথা-বতৰাৰ মাজত। তেওঁক এজন অতি সাধাৰণ লোক হিচাপেহে আমাৰ দেখিবলৈ পাওঁ। একে ধৰণৰ এফাকি গীত ছয়োখন নাটৰে ‘প্ৰযত্ন’ প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য। ‘লাচিত বৰফুকন’ত ই এটা সমদল সৈন্যক-সঙ্গীত। গীতটো এই—

“আহঁ! আহঁ! ভাই সকলোরে মিল

জনমভূমিৰ উদ্ধাৰ সাধো ;

জনমভূমিৰ উদ্ধাৰ কাৰণে

সমুদ্র জীবন উছর্গা কৰে ॥” ইত্যাদি।

‘চন্দ্রধ্বজ সিংহ’ত ই ভকতবাম ওজা নামেবে বজাঘবীয়া বিয়াহ-গোৱা ওজা এজনব
গীত। গীতটো এই—

“অসমৰ যোদ্ধাসকল শূনা মোৰ বাণী

স্বদেশ স্বধর্মবন্ধ। কবিয়ে। ঐমানি ॥” ইত্যাদি

ছয়োটা গীতৰ উদ্দেশ্য একে, সাৰমৰ্ম্ম একে; বীৰ-বসান্ধক ছন্দ-বন্ধ বচনা। বেজবৰুৱাৰ গীতটোৰ ভাব আৰু ভাষাত বৈষ্ণবী সাহিত্য বীতিৰ লক্ষণ আছে; গোহাঞি বৰুৱাটো সম্পূৰ্ণ আধুনিক। সৈন্ত সামন্তেৰে গুৱাহাটী অভিমুখে যাত্ৰাৰ ব্যৱস্থা হল। ‘লাচিত বৰফুকন’ত এইখিনিতে পিজলা-গন্ধৰ্ব নাবায়ণ উপকাহিনীটোৰ আৰু ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ত চেনেহী-শদিয়া খোৱা গোহাঁই উপকাহিনীটোৰ আবস্ত হৈছে। ‘লাচিত বৰফুকন’ত ইয়াৰ পিছৰ মোমাইকটা দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰি কাহিনীৰ ‘প্ৰাপ্ত্যাশা’ আৰু ‘নিয়তাপ্তি’ৰ সূচনা কৰা হৈছে; অজিতজিঙৰ গুপ্ত কৌশলে অসমীয়াৰ বিজয় পদ্মা মুকলি কৰি দিছে। উদয়াদিত্যও বৰজয়ৰ বাতৰি পাবলৈ ব্যস্ত। পিজলা-গন্ধৰ্বনাবায়ণ উপকাহিনীয়ে অগ্ৰগতি লাভ কৰিছে। ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ত শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ-প্ৰস্তুতিৰ পূৰ্বৰূপ দেখুউৱা হৈছে বিবিধ পত্ৰৰ যোগেদি। গজপুৰীয়া-উপকাহিনী আৰু চেনেহী-শদিয়াখোৱা গোহাঁই উপকাহিনীয়ে অগ্ৰগতি লাভ কৰিছে।

ইয়াৰ পাছত প্ৰায়কাল 'কলাগম'—'লাচিত্ত ববক্ষকন'ত আৰি পাঠ যোগল-
বিজয়ন বিজয়-উল্লাস আৰু ছদ্মবেশী বয়ীগাভকৰ আত্ম-পৰিচয়, লাচিত্তৰ গুণ

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত গৰুপাণ্ডবৰ বগভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ২২১
 প্ৰেম পৰিচয়, পিজলা-গজৰ্ব্ব-নাৰায়ণৰ মধুৰ মিলন। ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ত পাণ্ডা বিৰিঞ্চ
 পত্ৰৰ যোগেদি যুদ্ধ জয়ৰ সংবাদ। চেনেহী—গজৰ্ব্বনাৰায়ণৰ ভাবী মিলনৰ মধুৰ
 সংবাদ, গজপুৰীয়াৰ আত্মতুষ্টি। বৰফুকনৰ কটকী মাধৱচৰণ ছয়োখন নাটকৰে
 কুটনীতি-কুশল চৰিত্ৰ, বিশ্বাসঘাটক লাভখোৰ, কথাই কথাই চেঙালুটি দিয়া অসং
 লোক। বেজবৰুৱাকৈ গোহাঞি বৰুৱাই এই চৰিত্ৰাঙ্কণত বেছি পটুতা দেখুৱাইছে।
 দলিবাৰীৰ যুদ্ধ সম্বন্ধীয় কথা-বতৰাত বুঢ়াগোহাঁয়ে বৰফুকনৰ আগত এবাৰ কয় যে
 এই যুদ্ধখনৰ কথা স্বৰ্গদেৱক জনাবৰ সকাম নাই। “বাৰীৰ ভিতৰত পুখুৰী এটা
 সিচিলেও আঠ দহটা মানুহক শিজিয়ে ফুটে; এখন বগত আঠ দহ হেজাৰ মানুহ
 পৰিল, তাকে আকৌ স্বৰ্গদেৱক জনাব লাগে কিয়?” (‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ ৫ম অঙ্ক ৪ৰ্থ
 দৰ্শন); এই কথাষাৰ ঠিক একে প্ৰসঙ্গতে একে বকমেই ‘লাচিত বৰফুকন’তো উল্লেখ
 কৰা হৈছে (৪ৰ্থ অঙ্ক ৬ষ্ঠ গৰ্ভাঙ্ক)।

বাণবজা :- প্ৰকাশ কাল ১৯৩৩ খৃষ্টাব্দ।

বচনাৰ পটভূমি—১৮৯৭ খৃষ্টাব্দৰ পৰা ১৯১৪ খৃষ্টাব্দলৈ এই সোতৰ বছৰ কাল
 গোহাঞি বৰুৱা একেবাহে ‘তেজপুৰ অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতি সাধিনী সভা’ৰ
 সম্পাদক আছিল। তেতিয়াই সভাৰ এটা ‘নামঘৰ’ সজোৱা হয়। ১৯০১ খৃষ্টাব্দৰ
 পৰা প্ৰথম সাত বছৰ তেওঁ ‘বাণভৈৰৱ’ৰ সম্পাদক আছিল। ষ্টেজৰ এই নামাকৰণ
 কৰাৰ সময়ত নামটোৰ সৈতে সঙ্গত কৰি ‘বাণবজা’ নামৰ নাট এখন বচনা
 কৰাৰ ভাব সভাৰ ছজন সভ্যৰ গাত যুটীয়াকৈ দিয়া হয়। এজন তেওঁ নিজে,
 অইনজন ৬হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী। কিন্তু গোহাঞি বৰুৱাই খনচৰেক মৌলিক
 নাট বচনাত ব্যস্ত থকা বাবে ইখনৰ কাম হাতত লব পৰা নাছিল। ইতিমধ্যে
 গোস্বামীদেৱৰ মৃত্যু ঘটিল আৰু ‘বাণবজা’ বচনাৰ সম্পূৰ্ণ ভাৰ তেওঁৰ ওপৰতে পৰিল।

॥ পৌৰাণিক নাট আৰু অসমীয়া চিত্ৰ ॥

গোহাঞি বৰুৱাৰ একমাত্ৰ পৌৰাণিক নাট ‘বাণবজা’ তেওঁৰ শেষ নাট।
 নাট্যকাৰে ভাটী বয়সত যি বিবাত গ্ৰন্থ ‘ঋক্বেদ’ বচনা কৰে, ‘বাণবজা’ তাৰে
 এটা ঠেঙুলি মাথোন। ভগৱান ঋক্বেদৰ অন্ত্যলীলা খণ্ডৰ বুকুত ‘বাণবজা’ৰ মূল
 ভেটি স্থাপিত আৰু তাৰেই আলমত ইয়াৰ সৃষ্টি। নাটখনত তথা পৌৰাণিক মূল
 কাহিনীটোত তিনিটা কাহিনীৰ সংযোগ ঘটিছে—কুমাৰ-হৰণ, উৰা-হৰণ, হৰিহৰ-
 যুদ্ধ। ইয়াৰ আগতে উৰা-হৰণ কাহিনী লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ ‘শোণিত কুঁৱৰী’
 নাট (১৯২৫) বচনা কৰিছিল। ছয়োৰে বিয়ৰ-বস্তুত সাদৃশ্য আছে, কিন্তু
 প্ৰকাশবীতি স্বকীয়া। গোহাঞি বৰুৱাই পূৰ্বাৰ মূল কাহিনী ভাগত এটা

বিষয়ত বিশেষ পৰিৱৰ্ত্তন কৰিছে, যেনে—পুৰাণত সহস্ৰবাহু বাণ বজাই বধত উঠি শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে বণ দিলে আৰু শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক সহস্ৰ বাহু ছেদ কৰি পৰাজিত কৰিলে—“চিচ্ছেদ ভগৱান্ বাহূন্ শাখা ইৱ বনস্পতেঃ” (১০ম স্কন্দ)। তেতিয়া তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণক নানাভাবে স্তুতি-প্ৰণতি কৰিব ধৰিলে। নাটক দৃশ্যকাব্য; ইয়াত সহস্ৰবাহু-ছেদন-দৃশ্য-প্ৰদৰ্শন সম্ভৱ নহয়। গতিকে নাট্যকলা-বিশাৰদ গোহাঞি বৰুৱাই বাণৰজাক হৰৰ প্ৰতিনিধি দ্বিৰাহু ৰূপে উপস্থাপিত কৰি হৰি-হৰৰ যুদ্ধ ৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰিছে। কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে এই হৰি-হৰ যুদ্ধ বৈষ্ণৱ-শৈৱৰ সাম্প্ৰদায়িক বিবাদ-সূচক। নাটকৰ এই সম্ভাৱ্য সমালোচনাৰ উদ্ভৱ স্থল নাট্যকাৰে একেবাৰে মৰিযুৰ কৰিছে এই মন্তব্যেৰে—“ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু, শঙ্কৰ মূলত তিনিও এক শক্তি। উপস্থিত ক্ষেত্ৰত সৃষ্টিকৰ্ত্তা ব্ৰহ্মাক পৃথক্‌কৈ ধৰিলেও, বিষ্ণু শঙ্কৰৰপৰা আৰু শঙ্কৰ বিষ্ণুৰ পৰা পৃথক্‌ নহয়……এতেকে মিলিত দেহ কৃষ্ণ আৰু কৰ্ত্তক নমস্কাৰ, হৰি আৰু হৰক নমস্কাৰ।” এই প্ৰসঙ্গত নাৰদৰ মুখতো এই একেটা ইঙ্গিতেই পোৱা যায়—“বিষ্ণু শিৱ ৰূপ, শিৱ বিষ্ণু ৰূপ; ছুইবো কোনো প্ৰভেদ নাই, ছয়ো মঙ্গলময়” (৫ম অঃ ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)। পৌৰাণিক কাহিনী তথা নাট্য ৰস্তুৰ নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব প্ৰধানকৈ দেখা যায়—(১) পাৰ্থী-লগা চিত্ৰলেখাৰ চিত্ৰ-বিচিত্ৰ কাৰ্য্যাৱলীত (কুমাৰ-হৰণ আৰু উষাহৰণ সম্পৰ্কত), (২) বাণৰজাৰ অকস্মাতে হৰ-ৰূপ ধাৰণত আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ হৰি-ৰূপ ধাৰণত, (৩) অলৌকিক শক্তিশালী বাণৰজাৰ আকস্মিক শোকাৱহ পৰাজয়ত। পৌৰাণিক নাট হলেও নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনাই ঠায়ে ঠায়ে ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া নকাৰ থকা নাই, বিশেষকৈ স্ত্ৰীচৰিত্ৰ আৰু পাৰ্শ্বচৰিত্ৰসমূহৰ জৰিয়তে, অসমীয়া লোকাচাৰ-সম্পন্ন লৌকিক গীত-মাতৰ যোগেদি; উদাহৰণ—

“বাম বাম! কেলেই কুটিলা।

বাম বাম! চুমৈকৈ পচলা।

বাম বাম! লোকে বাটি ভৰাই খাব।

বাম বাম! কেলেই তুলিলা।

বাম বাম! ৰূপহী আইদেউক।

বাম বাম! লোকে বন কৰাই খাব।”

জতুৱা ঠাচৰ এনেবোৰ গীতে নাটখনত সামাজিক আভাস চিত্ৰিত কৰাত সহায় কৰিছে। বাণ-অনিকঙ্কৰ দ্বৈবধ বণ বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গত গড়খাৱৈ দাতিৰ বাট এটাত “পলৰীয়া বগুৱা” ছটাই যিবোৰ কথা কৈছে, তাত অসমীয়া গাওঁলীয়া সমাজৰ চিত্ৰটো জৱহ কুটি উঠিছে। ইয়াত এটা ৰূপুৱাই মহাঈবৰলৈ ৰিয়াই শপত খাই

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ২২৩

কয় যে সি ভাব দৈণীয়েকৰ বুদ্ধি মতে “ধানৰ মেৰচোত ডিঙ্গিৰ গুৰিলৈকে গাটো পুতি মূৰত ধানখেৰ এসোপা লৈ লুকাই বণত যোগ নিদিয়াতকৈ সাবিল। দৈণীয়েকে ছুৱাৰ দলিত বহি সূতলাহি পকাবলৈ ধৰিলে।” কথাপ্ৰসঙ্গত ইয়াতে এজন বগুৱাই সিজনৰ আগত ছোৱালী-ঘটা নিয়ম তিনটাৰ উল্লেখ কৰিছে—
“এটা ছোৱালী ধৰি নিয়া, আন এটা ছোৱালীত চপনীয়া-চপা আৰু আন এটা ছোৱালীৰ চোৰ-পৰা।” (৪ৰ্থ অঃ ৩য় গৰ্ভাঙ্ক)

বিবাহ উৎসৱত উষাক প্ৰজ্ঞা আৰু চিত্ৰলেখা ছয়ো ছকাষে ধৰি যত্নবংশৰ গুৰুস্থানীয় ব্যক্তিসকলক চিনাকি কৰি দি এজন এজনকৈ সেৱা-সংকাৰ কৰাই লৈ কুৰে; প্ৰতিজনেই কইনাক আশীৰ্বাদ দিয়ে। এইবোৰ জাতে-পাতে অসমীয়া সামাজিক চিত্ৰ।

শ্ৰী-চৰিত্ৰ :—উষা, প্ৰজ্ঞা, চিত্ৰলেখা নলে-গলে লগা সখীয়েক। ইজনীয়ে সিজনীক মনে-চিতে ভাল পায়, সহানুভূতি দেখুৱায়। কালিদাসৰ শকুন্তলা, অননুয়া আৰু প্ৰিয়ংবদাৰ দৰে এই তিনি সখীয়েকৰ মাজত কিঞ্চিৎ পাৰ্থক্যও আৰোপিত হৈছে। উষা অতি সবল, উদাৰ, একচিত্ত; কুমাৰ বিবহত বাউলী হৈ এবাৰ তেওঁ সখীয়েকহঁতক কয়, “সখি ঐ! এই অবুজন মনে আজি একোকে ভুৱজে, একো নেমানে! বুজি আৰু মানে মাথোন মোৰ প্ৰাণেশ্বৰ কুমাৰক। চিত্ৰলেখা কাৰ্য্যকুশলা; তেওঁ যাহুমত্ৰ বলত অসাধ্য সাধন কৰিব পাৰে, পৃথিৱীত সবগ সুখমা বোৱায়। প্ৰজ্ঞা বুদ্ধিমতী, কথাচতুৰা; অনিচ্ছাৰ সৈতে উষাৰ আকস্মিক সপোন-সন্তোষ হৈ যোৱাৰ পিছত উষা যেতিয়া সেই অজান অভ্যাগত সন্তোষকাৰী জন নো কোন জানিবলৈ বাগ্ৰ হৈ পৰে, প্ৰজ্ঞাই কয় তেওঁ “বতি-চোৰ”, চিত্ৰলেখাই কয় “বলাতকাৰী ডকাইত।” এনে বিশেষণবোৰে উষাৰ অন্তৰ বিদ্ধ কৰে; তেতিয়া প্ৰজ্ঞাই বুজনি দিয়ে যে সি যি কি নহওক, যিজনো এই সুবক্ষিত কণ্ঠাপুৰত প্ৰৱেশ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে, তেওঁ যে এজন “অসাধাৰণ বীৰ” বা অসামান্য নৰ তাত সন্দেহ নাই। শেষত প্ৰজ্ঞা-চিত্ৰলেখাৰ উলাহ-উভোগতেই অতিশীঘ্ৰে উষা-অনিচ্ছাৰ গন্ধৰ্ব বিবাহ সুকলমে সমাধা হৈ যায়।

ইয়াত জ্যোপদী পাৰ্শ্বচৰিত্ৰ আৰু এবাৰ মাথোন দেখা দিয়ে; কিন্তু তাতেই তেওঁৰ ভেজোদীপ্ত বচনত বীৰবস সঞ্চাৰিত হয়। সন্ধি প্ৰস্তাৱত সন্মতি জনোৱা বুলি গম পাই ভীমাজুনক তেওঁ কাপুৰ, নপুংসক আদি সংজ্ঞাৰে ভৎসনা কৰে। তেওঁ কয়, তেওঁ নিজে সিংহী জীয়াবী, সিংহী বোৱাবী, সিংহী পত্নী আৰু সিংহী জননী। এই বীৰ-প্ৰসৰিনী বীৰাঙ্গনা কল্বেকীয়া নাৰী চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰে নাৰী শক্তিৰ প্ৰতীক ৰূপে ধিয় কৰাই তাত বিজুলীৰ ছাট পেলাইছে। উষা-অনিচ্ছাৰ আগন্তুক মিলনলৈ বাট চাই সখীসকলে মিচিক-মাচাককৈ হাঁহি কত বকমে ভাসাচা কৰিছে। এজনীয়ে

কুমাৰৰ “নাকৰ আগটি মলি” দিয়ে, এজনীয়ে “কাণৰ লতিত ধৰে”, এজনীয়ে কুমাৰৰ গলধনত পৰি কেঁকুৰি চুলি একুচিৎ ধৰি জোকাৰে। উষাই লাজত চকু মুখ ঢাকি সখীয়েকহঁতৰ গাত ঢলি ঢলি পৰে।

পুৰুষ চৰিত্ৰ :—পুৰুষ চৰিত্ৰ সমূহৰ ভিতৰত বাণবজ্জাৰ চৰিত্ৰত আছে অসাধাৰণ ধৈৰ্য্য, মনোবল, অধ্যাত্ম বল, দৈহিক বল। তেওঁ শিৱ-ভক্ত। হৰগৌৰীৰ আশীৰ্বাদতেই তেওঁ সহস্ৰভুজ পৰিমিত দৌহক বলৰ অধিকাৰী হয় আৰু তাকে লৈ আজীৱন তেওঁৰ পিতৃ-প্ৰবঞ্চক মাতৃ-বৈৰী বিষ্ণুৰ ওপৰত খড়্গহস্ত হৈ থাকে। তেওঁ সদায় বিচাবে আক্ৰমণকাৰী হবলৈ, আক্ৰান্ত হবলৈ নহয়। অনিৰুদ্ধই যেতিয়া কণ্ঠাপুৰত প্ৰৱেশ কৰিলে আৰু মন্ত্ৰী কুস্তাণ্ডই জনালে যে তেওঁ মানৱ-শ্ৰেষ্ঠ শ্ৰীকৃষ্ণৰ নাতি, বাণাসুৰে উগ্ৰমূৰ্তি ধৰি গৰজি উঠিল। কৃষ্ণক তেওঁ মানৱ-শ্ৰেষ্ঠ বুলি বিশ্বাস নকৰে, অনিৰুদ্ধক ‘চোৰ’ ‘চপনীয়া’ আখ্যা দি বণত পৰাজয় কৰে, তাৰ পাছতহে কণ্ঠা সম্প্ৰদান। বিষ্ণুকপী শ্ৰীকৃষ্ণ স্বয়ং আহি যেতিয়া তেওঁৰ সৈতে বণ দিবলৈ প্ৰস্তুত হয়, তেতিয়াও তেওঁ কৃষ্ণক “ক্ষুদ্ৰকায়” বুলি হেয়জ্ঞান কৰে আৰু বণ-নীতি সম্বন্ধে নানা জ্ঞানপূৰ্ণ উপদেশ দিয়ে।

মন্ত্ৰী কুস্তাণ্ড চতুৰ-চালাক, দূৰদৰ্শী। এওঁৱেই বণোন্নত বাণবজ্জাক বাৰে বাৰে বুজনিৰে সতৰ্ক কৰি দিয়ে যে দেৱতাৰ খলখলি হাঁহি দ্ব্যৰ্থবোধক, দেৱতাৰ বৰ দান হেতুমূলক। তেওঁ দেৱতাৰ সৈতে যি বণ দিবলৈ ওলাইছে তাত তেওঁৰ পৰাভৱ নিশ্চিত। ঘাই সেনাপতি জ্বৰ নিভাঁক, কৰ্তব্যপৰায়ণ। জ্বৰৰ শক্তি-প্ৰভাৱত দেৱতা-দানৱ, বান্ধস-কিল্লৰ সকলো কম্পিত, জৰ্জৰিত।

শ্ৰীকৃষ্ণ বণনীতিজ্ঞ, দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ—“মন্ত্ৰৰ সাধন কিম্বা শৰীৰ পাতন” এই অমোঘ বাণীৰে তেওঁ যাদৱ সৈন্যবৰ্গক বাণাসুৰৰ বিৰুদ্ধে জাগ্ৰত কৰি তোলে। অগ্ৰজ বলৰামৰ ওচৰত তেওঁ সদায় ভক্তিৱত। যত্নসৈন্যৰ নেতৃত্ব কৰিও তেওঁ বলৰামৰ চৰণত ধৰি কয় “হে অগ্ৰজ, গুৰুদেৱ, মই নেতা হৈও আপোনাৰ নেতৃত্ব মানি চলিবলৈ মান্তি হৈছো।” বণক্ষেত্ৰত তেওঁ বণনীতি পালন আৰু শৃঙ্খলা বন্ধাৰ প্ৰতি সদায় সজাগ আৰু সচকিত। জ্বৰ সেনাপতিৰ সৈতে দ্বৈবধ বণত বলৰাম পৰাস্ত হৈ যেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণৰ সহায় বিচাবে তেওঁ উত্তৰ দিয়ে, “মই এতিয়া বণনীতিৰ তল। দ্বৈবধ বণত তৃতীয়ৰ যোগ অবৈধ। উপস্থিত সঙ্কটত আপোনাক সহায় কৰিবলৈ মই অক্ষম।”

গৌহাঞি বৰুৱাৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

(১) -আদৰ্শ চৰিত্ৰসৃষ্টি, প্ৰাচীন আৰ্য্য সভ্যতা আৰু ভাৰতবাসীৰ প্ৰতি আন্তৰ্গত—বিশেষকৈ বুৰঞ্জীমূলক নাটকেইখনত গৌহাঞি বৰুৱাই আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টি

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পৰুপাণ্ডৱৰ বৰ্ণভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ২২৫

গভীৰ মনোনিৱেশ কৰা দেখা যায়। এনে প্ৰয়াসত তেওঁ ঠায়ে ঠায়ে বুৰঞ্জীৰ সত্যৰ পৰা আঁতৰি যাব লগীয়াও হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, যেনে—সাধনীয়ে স্বয়ম্বৰ সভাত বৰ নিৰ্বাচন কৰে, অভাগত প্ৰাৰ্থীবৰ্গৰ মাজত শৰ নিক্ষেপৰ যথোচিত প্ৰতিযোগিতা হয়। এই ৰীতি প্ৰাচীন। বুৰঞ্জীৰ বৰ-নিৰ্বাচন পদ্ধতি সুকীয়া। ইয়াত যৌতুক লাভৰ ছবাকাজ্জাত জীয়েকে পিতাকক হীন প্ৰতিজ্ঞা পালনত আৰদ্ধ কৰে, পিতাকেও জীয়েক-জোৰ্ণায়েকক অভিলাপ এবাৰ দিহে প্ৰাণ বন্ধাৰ প্ৰতিজ্ঞা দিহে। নাট্যকাৰে এই ঐতিহাসিক নীতি-বিগৰ্হিত কাৰ্য্য বাদ দি সাধনিক এগৰাকী সতী সাধ্বী কল্পা স্বৰূপে অঙ্কন কৰিছে। তেওঁ ইয়াত সীতা-সাবিত্ৰী-জ্যোতী-তুল্যা পতিপ্ৰাণা বহুগুণ-বিভূষিত। নিৰ্দিষ্ট লক্ষ্য (কেৰেক্টাৰ) ত অৰনিক্ষেপ কৰি নিতায়ৈ যেতিয়া সাধনীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিবলৈ আগ বাঢ়ি আহিল, উপস্থিত সভাসদবৰ্গই সাধনিক কয় যে এনে এটা সাধাৰণ কাঁড়ীক ৰাজকন্যাই বৰমাল্য দিলে ৰজাঘৰৰ মৰ্যাদা ক্ষুণ্ণ হব। সেই কথাত সাধনী জলিপকি উত্তৰ দিলে “আবাধ্য দেৱতা তেওঁ আজি হস্তে মোৰ।” নিতাইক তেওঁ সানন্দে পুষ্পমাল্য পিন্ধাই স্বামি-বৰণ কৰিলে। সেই সময়তে কোনো কোনো উপস্থিত সভাই নিতাইক বাম, কক্ষ, অজুৰ আদিৰ সৈতে বিজনি দিয়ে, সভাখনকো “সীতা স্বয়ম্বৰ” সভা বুলি আখ্যা দিয়ে। নাটকৰ শেষত কামাসক্ত কনচং বৰপাত্ৰ গোঁহায়ে যেতিয়া এবাৰ সাধনীৰ হাতত ধৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহে, বেচাৰীয়ে উপায় নেপাই অগ্নিকুণ্ডত জাপ দি সতীৰ বন্ধা কৰে। ইও এক প্ৰাচীন ভাৰতব অনুপম সতীৰ আদৰ্শ।

‘জয়মতী’ আৰু ‘গদাধৰ’ নাটতো এনে আদৰ্শৰ অভাৱ নাই। জয়াৰ মৃত্যুত অপেশ্বৰীৰ শোক-সজ্জীত সতীৰ গৰিমা-সূচক—“সীতা সাৰি দময়ন্তী, বিধুবীয়া তিনি সতী, মিলিৰ এতিয়া যোৰা ; যোৰা যোৰা হব সতী।”

(‘জয়মতী’ সামৰণি পট)

সেইদৰে গদাধৰৰ চৰিত্ৰতো নাট্যকাৰে ভীম, অজুৰ আদি ভাৰত-বিখ্যাত বীৰৰ চাব পেলাইছে। জয়মতীৰ নিষ্ঠুৰ হস্তাৰ ওপৰত গদাই প্ৰতিশোধ লবলৈ যি প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে সি প্ৰাচীন আদৰ্শানুগত—

“অকলই হস্তবীৰে দহি লঙ্কাপুৰী
বিমতে সাধিলে কাম সীতা উদ্ধাৰ
ছদ্মবেশী ভীমসেনে, প্ৰদমি বিমতে
হুৰ্দ্ধাত্ত ৰূপতিদল স্বয়ম্বৰ দিনা,
বাধিলে গোঁৱৰ বাশি জ্যোতী সতীৰ
জজ্ঞপ মোহাবি মই সৈন্ত সেনাপাত্ৰ,

গবাহত লম বজা, মন্ত্ৰী-পৰিষদ,
আক যত পাত্ৰমন্ত্ৰী বিপক্ষ ভাৱ
প্ৰতিশ্ৰুত হলো আজি ধৰ্ম্ম সাক্ষী কৰি ॥”

(‘গদাধৰ’ ১ম অঙ্ক, ২য় গৰ্ভাঙ্ক)

বাটকৰা এজনে গদাৰ খোজ দেখি তেওঁক ভীমৰ সৈতে তুলনা কৰিছে—“অ’
খোজ গিলা নেদখিলি না? মোৰ হাত দি এক মুঠান দীঘল। কোম্বা দেশ থাকি
ইটো ভীম আহিলাক বাপা।” (৩য় অঙ্ক ৪র্থ গৰ্ভাঙ্ক)

‘জয়মতী’ আৰু ‘গদাধৰ’ ছয়োখন নাটৰে সামৰণিত গদাই কৈছে যে তেওঁৰ
জীৱনৰ ব্ৰত “হুষ্টৰ দমন আৰু শিষ্টৰ পালন”; তেওঁ যেন বাম-কৃষ্ণ-সদৃশ অৱতাৰ বিশেষ।

‘লাচিত বৰফুকন’ নাটতো নাট্যকাৰে পত্নী-পত্নী ৰূপে অঙ্কন কৰা লাচিত-
বমণীগাভৰুৰ চৰিত্ৰত ভাৰতীয় স্বামী-স্ত্ৰীৰ আদৰ্শ দাঙি ধৰিছে। তেওঁৰ অগ্ৰাগ্ৰ নাট
কেইখনত থকাৰ দৰে ইয়াত এই চেষ্টা সিমান সফল হোৱা নাই। বমণী গাভৰু
অদ্ভুত সাহসৰ প্ৰাণসা কৰি বামসিংহই মন্তব্য কৰিছে—“আহোম বমণী সামান্তা বমণী
নহয়। তোমাৰ বীৰাজনা চৰিত্ৰৰ ৰলে শত ক্ষত্ৰিয়ৰ তেজ পানী কৰিব, ভাৰত
বমণীক সতীত্বৰ জ্ঞান দিব।” বমণী গাভৰুৰ অলৌকিক কাৰ্য্যৰ কথা শূঁৱৰি লাচিতে
সিপুৰীত বমণীৰ সৈতে বিবাহ পাশত আবদ্ধ হবলৈ মানস কৰিছে—

“আধ্যাত্মিক বণৰ ক্ষণ গণিম

সংগোপনে এই বণ সামৰণিত।”

বমণীক তেওঁ “সাধনী সতী বমণী দেৱী” আখ্যা দি দেৱীৰ শাৰীত স্থান দিছে।

(২) প্ৰকাশ-ভঙ্গী—সৰল নিমজ্জ গল্পৰ উপৰিও, তেওঁ কেবা প্ৰকাৰৰ
অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছে; ইয়াৰ ভিতৰত চতুৰ্দশ মাত্ৰিকৰ প্ৰয়োগ অধিক।
অতি চমু আৰু অতি দীঘল বচন সমূহতহে চতুৰ্দশ মাত্ৰিকতকৈ কম মাত্ৰিক ছন্দ
প্ৰয়োগ দেখা যায়। এই বীতি তেওঁৰ প্ৰথম বচনা ‘জয়মতী’, ‘গদাধৰ’ আৰু ‘সাধনী’ত
ৰেছি। ইয়াৰ চানেকি—

শাস্তি—“কঠুৱা পুৰুষ ভাৰ।

নোহে নাৰী নীতি” (‘সাধনী’ ১ম অঙ্ক)

ধৰ্ম্মজ্ঞ—“কি ভাল ভাৰিছা হয়।

কত কাল নিঃসন্তান হই পৃথিবীত

থাপিলো জীৱন, ছৰীবো ছৰীয়া প্ৰায়

ভালব কাৰণ ?” (‘সাধনী’ ১ম অঃ)

পৰৱৰ্তী বচনা বোৰত (যেনে ‘ৰাণবজা’ আৰু ‘লাচিত বৰফুকন’ত) গল্পৰনী

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী (গোহাক্ৰিয়কৰা) ২২৭

বচনৰ প্ৰয়োগ অধিক ; কিন্তু এই গল্পৰ মাজতে কাব্যধৰ্মিডাই বহু ঠাইত অজানিত
ৰূপে বিৰাজ কৰিছে। তলৰ উদাহৰণ তুলনীয়—

বাণ—“কিয় মন্ত্ৰী ! বিবাদ কি বাবে ?.....নকৰিবা ভয়, নালাগে ধৰিব অস্ত্ৰ
তুমি ; সহশ্ৰভুজ এই মই অকলে নাশিম অজস্ৰ সেনানী,—অকলে জিনিম
মই দুৰ্জয় যোদ্ধা যতমানে।” (‘বাণবজা’ ১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)

লাচিত—“অহঃ ! অলৌকিক বিয়া !.....ধন্য তুমি গাভৰু ! ধন্য তোমাৰ প্ৰতিজ্ঞা !
ধন্য তোমাৰ স্বদেশপ্ৰেম ! ধন্য ধন্য তোমাৰ দেশপ্ৰেম ! প্ৰাণ দি
বাখিলা এই প্ৰাণ ; কিবা পালা প্ৰতিদান ? নাই, নাই তাৰ যোগ্য
প্ৰতিদান, নাই এই সামৰিক কৰ্মজীৱনত।” (৫ম অঃ ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)

আকৌ—

কুমাৰ—“কাৰ দূতী তুমি ? কোন অঞ্চলৰ-নাৰীৰত্ন তুমি ? কিৰূপে চিনিলা মোৰ
সেই প্ৰেমৰ পুতলিক ? নিচিনিলে চিত্ৰিবা কিমতে ? কোৱাঁ কোৱাঁ হেৰা
দিয়া জ্ঞান, বাখা বাখা প্ৰাণ, কোন তুমি, কোন সিটি, ক’ত দেখা তোমা
স’তে ?” (৩য় অঃ ১ম গৰ্ভাঙ্ক)

এই বচন কেইফাকি অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবেই ছন্দ গঢ়কপ মাথোন। এনে বচন
আক বহুতো আছে।

(৩) লৌকিক গীত-পদ—লৌকিক গীত-পদৰ সঘন প্ৰয়োগ তেওঁৰ কেবাখন
নাটৰ লক্ষণ। অইন কি, পৌৰাণিক নাট ‘বাণবজা’তো উষাৰ সখীয়েকহঁতৰ কথা-
বতৰাৰ মাজে মাজে অসমীয়া বিয়া-নাম, যোজনা-কৰবা আদিৰ উজান উঠিছে।
একান্ত আকুলভাৱে অনিচ্ছাৰ সঙ্গস্থৰ বিচাৰি ব্যাকুল হৈ থকা উষাক চিত্ৰলেখা আৰু
প্ৰজ্ঞাই বিয়া গীতেৰে বুজনি দিছে—

“বাম বাম ! চিন্তা নকৰিবা,
বাম বাম ! আমাৰে আইদেউ
বাম বাম ! হৰাগৈ আলাসৰ লাক।” ইত্যাদি।

উষা-অনিচ্ছাৰ কল্পা সম্প্ৰদান দৃশ্যটো অসমীয়া বিবাহ উৎসৱেই ৰূপান্তৰ মাথোন।
সখী সকলে যিটো বিয়ানাম গাইছে তাত অসমীয়া জীৱনৰ দৰুৱা চিত্ৰবোৰ ৰূপায়িত
হৈছে মাথোন—

“ওঁৰে গছতে মোৱে বাঁহে ললে
আমি পাৰি দিম খাবা (এ)।
সৰ্কতি কাললৈ কুমাৰী তোমাৰে
কুমাৰ, লৈ দবলৈ বাবা (এ)।”

‘জয়মতী’ নাটত বৈবাগীয়ে ‘কীৰ্ত্তন’ গাই গদাপাণিৰ বিবহ হৃথত সমবেদনা জনায়।
‘বাণবজা’ত নন্দী-ভূঞীয়েও তদ্রূপ গীত গাই শব্দৰ স্তুতি কৰিছে—

“ভৱ শব্দৰ ব্যোম ব্যোম ভোলা” ইত্যাদি।

(৪) তেওঁৰ প্ৰস্তাৱনা গীতৰ গায়িকাসকল মানবী নহয়, অপেশ্বৰী, কিল্লবী আদি। আধুনিক বুৰঞ্জীমূলক নাটতো এনে চৰিত্ৰ সংযোগে তাত পৌৰাণিক বীতিৰ প্ৰলেপ সানে।

(৫) ‘স্বৰ্গীৰ্ঘ স্বগতঃ উক্তি’ : তেওঁৰ বচনা কৌশলৰ অগ্ৰতম বৈশিষ্ট্য। এই উক্তি বোৰৰ ভাৱাৱেগৰ উত্থান-পতন আছে—প্ৰথম ছোৱাত বজাই মনৰ সন্দেহ, সম্ভাপৰ আগজাননী দি নিজে নিজে তাৰ প্ৰতিকাৰৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰি আশ্বাসিত হৈ পৰে আৰু অৱশেষত আৱেগত উদ্‌বাউল হৈ কাৰ্য্যোদ্ধাৰৰ বাবে এবুকু আশাৰ বঙীণ সংকল্প সামৰি লৈ আগ বাঢ়ি যায়। নায়কৰ মুখত এনেবোৰ উক্তি তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটতেই আছে আৰু প্ৰায় তাতে তেওঁৰ নাট্য বস্তুৰ ‘আবন্ত’ হয়। ‘গদাধৰ’ নাটত নগা পৰ্ব্বতৰ গুহাত গদাধৰে জয়মতীৰ মৃত্যু স্মৰি বহুতো কথা চিন্তা কৰিছে—

“অনাথ সম্ভান ছুটি মাতৃবিয়েগত—উম্মাদ হইছে জানো? বাঢ়িছে কোঢ়াল আৰু বজ্জুবিলাপৰ? শত্ৰু হাঁহিয়াতে—হুণুণে ধৰনিছে তাক?”.....এনেবোৰ সন্দেহে তেওঁৰ মন ঢাকি পেলালে আৰু তেওঁ “মৌন” হৈ অলপ পৰ টলকা মাৰি সংকল্প কৰে।

“নাই মোৰ সৈন্তবল যুদ্ধৰ সময়.....

তথাপি প্ৰতিজ্ঞা মোৰ, যুদ্ধিম অকলে”—এইদৰে “আফালন” কৰি শেষত “প্ৰস্থান” কৰে। এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয় স্বগতঃ উক্তি—‘সাধনী’ত ধৰ্ম্মস্বজৰ (১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক) ‘জয়মতী’ত ল’ৰাবজাৰ (১ম অঙ্ক ১ম গৰ্ভাঙ্ক) ‘বাণবজা’ত কুস্তাগুৰ (১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক), ‘লাচিত বৰফুকন’ত বমণী গাভৰু (১ম অঙ্ক ২য় গৰ্ভাঙ্ক)। উক্তি বোৰৰ শেষাংস প্ৰায়েই বীৰত্ব-ব্যাঙ্গক।

(৬) শূদ্ৰাৰ বসপ্ৰৱাহত অবিহ্বা বোণাবলৈ তেওঁৰ এটি উৎকৃষ্ট কৌশল এই—

প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাক কোনো এটা দৃশ্যত অৱতাবণা কৰি তেওঁলোকৰ মাজত মাত-কথাৰ প্ৰেম পৰিমল বিতৰণ কৰিবলৈ সখী সঙ্গী সদৃশ চৰিত্ৰৰ অৱতাবণা। পৰস্পৰ প্ৰেম বিনিময়ৰ সুযোগ দিবৰ বাবে ছই এটা দৃশ্যত অগ্ৰাগ্ৰ চৰিত্ৰবোৰ কোনোবা ছলেৰে আঁতৰাই নি প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা দুজনক অন্ততঃ কিছুপৰ অকলসবীয়াকৈ থাকিবলৈ সুবিধা দিয়া হয়। ‘বাণবজা’ত উষা-অনিকঙ্ক

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী (গোহাঞিবৰুৱা) ২২৩

প্ৰেমালিঙ্গনত বিভোল কৰি ৰাখি চিত্ৰলেখক চাঁত কৰে আঁতবাই নিয়া হয় (৩য় অঙ্ক ৩য় গৰ্ভাঙ্ক)। ‘লাচিত বৰফুকন’ত পিঞ্চলা আৰু গন্ধৰ্বনাৰায়ণক প্ৰেম পাশত আৱদ্ধ হবলৈ সুযোগ দিবৰ উদ্দেশ্যেই দৃশ্যটোত থকা কেতেকীক আঁতবাই নিয়া হয় (২য় অঙ্ক ৩য় গৰ্ভাঙ্ক)। নাটকৰ নায়িকা বা আত্মজ্ঞিক কাহিনীৰ প্ৰেমিকাৰ পূৰ্ববাগ সঞ্চাবত সহায় কৰিবলৈ গোহাঞি বৰুৱাই কিছুমান মৌলিক চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি লয়, যেনে সখী, লিগিৰী, নাচনী, গায়িকা আদি। সাধনীৰ সখীয়েক শাস্তি, জয়মতীৰ সখীয়েক পদ্মাৱতী, ৰমণী গাভৰুৰ সখীয়েক আমিনা আৰু পিঞ্চলা আইদেউৰ সখীয়েক কেতেকী এই বিষয়ত উল্লেখযোগ্য। এওঁলোকৰ কাৰ্য্যত নাচনী, লিগিৰী, ৰান্ধী বেটা আদিয়েও সহায় কৰে।

(৭) নাটৰ আদি আৰু অন্তত সজীৱৰ জন্মোৎসৱ তেওঁৰ অমৃতম নাট্য-কৌশল। তেওঁৰ আত্ম গীত কিছুমান ‘আভাস’ নামে অভিহিত। ‘লাচিত বৰফুকন’ত তাকে ‘প্ৰস্তাৱনা গীত’ আৰু ‘জয়মতী’ত ‘আৰম্ভণ’ বোলা হৈছে। ‘প্ৰস্তাৱনা’ সংস্কৃত নাটৰ আৰম্ভণিৰ অঙ্ক বিশেষ; ইয়াৰ আদৰ্শতেই গোহাঞি বৰুৱাই ‘আভাস’ আৰু ‘আৰম্ভণ’ৰ সংযোগ কৰিছে যদিও সংস্কৃত নাটৰ পূৰ্ণৰূপ ইয়াত নাই। সংস্কৃত নাটত ই নাট্য বস্তুৰ পৰিচয়-সূচক কথোপকথন। কিন্তু গোহাঞি বৰুৱাৰ নাটত ই একোটা গীত মাথোন আৰু এই গীতবোৰ “হুগৰাকী গায়িকা” ই গায়। একমাত্ৰ ‘বাণৰজা’ত এই গীত “মহাভৈৰৱ তাপসে” গাইছে। গায়িকা হুগৰাকী সাধাৰণ মানবী নহয়, হুগৰাকী “অপেশ্বৰী”, “স্বৰগ-হুগৰী”, “কিন্নৰী”। প্ৰস্তাৱনা গীতবোৰ প্ৰায়েই নাট্য বস্তুৰ সাৰাংশসূচক।

(৮) বুৰঞ্জীমূলক কাহিনীৰ মাজতে কাব্যমূলক প্ৰেমপট সংযোগ কৰি তেওঁ নাট্যদেহ সৌন্দৰ্য্যবৰ্দ্ধিত কৰি তোলে। (‘লাচিত বৰফুকন’ত পিঞ্চলা-গন্ধৰ্বনাৰায়ণ, ‘গদাধৰ’ত ৰম্ভা-গদাপাণি তুলনীয়)।

৯। জনজাতীয় চৰিত্ৰ—অসমীয়া নাটত প্ৰথম জনজাতীয় চৰিত্ৰ গোহাঞি বৰুৱাই সৃষ্টি কৰে তেওঁৰ ‘জয়মতী’ত। এই ৰীতি পৰৱৰ্তী কেৰাজন নাট্যকাৰৰ বচনাত অমূল্য কৰা দেখা গৈছে। এনেবোৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ উৎস কি ভাৱি চালে নাট্যকাৰৰ ব্যক্তিগত জীৱন চৰিত্ৰৰ এটি অধ্যায়লৈ আমাৰ দৃষ্টি পৰে। সেয়ে হৈছে নাট্যকাৰৰ সাংসাৰিক আন্তৰীণতা কেন্দ্ৰ নগাপাহাৰৰ ৰাজধানী কহিয়া। ১৮৯৬ খৃষ্টাব্দৰ পৰা একেবাহে কেৰাবহৰ তেওঁ কহিয়া হাইস্কুলৰ ছেড্‌মাষ্টৰৰূপে কাম কৰিছিল আৰু তাতে তেওঁৰ ‘লীলা’ কাব্যখন ৰচনা হয়। এই কাব্যখনৰ কেবা ঠাইতো কবিৰ নগা-ঐতি তথা জনজাতি-ঐতি নিজৰি নিজৰি বৈ যোৱা দেখা যায়—“সুন্দৰি বি নগা ৰাজ্য, শ্ৰাম পৰ্বতত কহিয়া নামেৰে ঠাই, বৃষ্টিচ ৰমৰ”... (‘লীলা’

৬ষ্ঠ সৰ্গ)। ‘জয়মতী’ৰ চিত্ৰ আৰু জিহ্নু চৰিত্ৰ সৃষ্টি এই নগা-শ্ৰীতিৰেই প্ৰত্যক্ষ পৰিণতি; ঐতিহাসিক নাটত অনৈতিহাসিক চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ প্ৰথম উদ্বৃত্ত। নগা-শ্ৰীতিৰ লগতে নাটকীয় বিনোদ বিলাস পৰিৱেশ কৰাটোও এই চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ অইন এটা উদ্দেশ্য। এই চৰিত্ৰবোৰৰ বচন নগা-অসমীয়া হোৱা গতিকে, ভুল উচ্চাৰণ আৰু অসঙ্গত শব্দাৱলীয়ে হাস্যবসৰো সৃষ্টি কৰে; লগে লগে চৰিত্ৰ কেইটিৰ মোহনীয় বৰ্মণীয় ৰূপটিও দৃষ্টিগোচৰ হৈ নাটখনত মনোৰমণীয় আৰোপ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয় চৰিত্ৰ দুটাৰ প্ৰকৃতি একে নহয়। চিত্ৰতকৈ জিহ্নু বেছি বুদ্ধিমতী।

নাট্যকাৰৰূপে বেজবৰুৱা আৰু গোহাঞি বৰুৱা

মহাপুৰুষ শব্দৰ-মাধৱৰ বিষয়ে কবলৈ হলে যিদৰে এজনক বাদ দি অইনজনৰ বিষয়ে সম্পূৰ্ণভাৱে একো কব নোৱাৰি, বেজবৰুৱা-গোহাঞি বৰুৱা সম্বন্ধে তেনে। এজনক এৰি অইনজনৰ পূৰ্ণৰূপ বিগ্ৰেষণ প্ৰায় অসম্ভৱ। নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত ছয়োজনৰে সমতুল মৌলিকত্ব আছে, বৈশিষ্ট্য আছে। ইয়াৰে কেইটামান তলত উদ্ধৃত কৰা হ’ল—

লৌকিক সাধু কথাৰ ভিত্তি কৰি ছয়োজনেই অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰথম নাট ৰচনা কৰে (বেজবৰুৱাৰ ‘লিতিকাই’, ‘নোমল’, ‘পাঁচনি’, ‘চিকৰপতি-নিকৰপতি’; গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘টেটোন তামুলি’)। এই বিষয়ত বেজবৰুৱা পৃথ-প্ৰদৰ্শক।

ধেমেলীয়া চৰিত্ৰৰ ভাষা বিষয়ত ছয়োজনেই ঠায়ে ঠায়ে কচি-বিগৰ্হিত শব্দ বা বাক্যাংশ প্ৰয়োগ কৰি সময়ে সময়ে বিৰূপ সমালোচনাৰ সমুখীন হব লগীয়া হৈছিল। ‘টেটোন তামুলি’ৰ ভাষা সম্বন্ধে বেজবৰুৱাই গোহাঞি বৰুৱাৰ বিৰুদ্ধে তেওঁৰ ‘বাঁহী’ত এবাৰ লিখিছিল যে সাধু সমাজত অপ্ৰচলিত গ্ৰাম্যভাষা ব্যৱহাৰ কৰা, সম্প্ৰদায় বিশেষৰ ‘স’ৰ ঠাইত ‘হ’ বা ‘খ’ উচ্চাৰণ দেখুৱাই শব্দ প্ৰয়োগ কৰি দেখুওৱা তেওঁৰ পক্ষে উচিত হোৱা নাই।* বেজবৰুৱাৰ এই সমালোচনা অনৰ্থক নহয়, যুক্তি-সঙ্গত। কিন্তু তেওঁ নিজেও তেওঁৰ নাট কেইখনমানত অঙ্গ-বিকল চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি আৰু কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত সম্প্ৰদায় বিশেষক ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপ কৰি সমালোচকৰ হাতত সেও মানিবলৈ বাধ্য হৈছিল।

ঐতিহাসিক নাটৰ ক্ষেত্ৰত ছয়োজনৰে বিষয়-বাহনি একে (বেজবৰুৱাৰ ‘জয়মতী কুঁৱৰী’, ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’; গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘জয়মতী’, ‘গদাধৰ’, ‘লাচিত বৰকুকন’)।

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পৰুণাওঁৱৰ বণভেৰী (হৰ্গাপ্ৰসাদ) ২৩১

ঐতিহাসিক নাটৰ চৰিত্ৰাঙ্কন বিষয়তো ছয়োজন নাট্যকাৰেই ঐতিহাসিক চৰিত্ৰত পৌৰাণিক বোল পেলাবলৈ চেষ্টা কৰা দেখা যায়। এই বিষয়ত গোহাঞি বৰুৱাৰ অঙ্কনত আভিয্য আছে, বেজবৰুৱাৰ অলপ কম।

মৌলিক চৰিত্ৰ সৃষ্টিয়ে উভয়েই ঐতিহাসিক নাট্য বস্তুত কল্পনাৰ বহণ সানি অধিক বসাল কৰিছে।

‘লাচিত বৰফুকন’ত থকা ‘সমদল সৈনিক সঙ্গীত’ বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ’ত থকা ভকতবাম ওজাৰ গীতৰ সৈতে প্ৰায় অভিন্ন।

ধেমেলীয়া নাটত অলৌকিকত্ব ছয়োজনৰে প্ৰায় সমানেই আছে।

লৌকিক গীত পদাবলীয়ে ছয়োজনৰে নাট্যৱলীত সাক্ষাতিক মাধুৰ্য্য কম পেলোৱা নাই।

নাট্যশিল্পী ৰূপে বেজবৰুৱাতকৈ গোহাঞি বৰুৱা কোনো কোনো বিষয়ত জ্ঞেয় আৰু চতুৰ।

হৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ-বৰুৱা (খু: ১৮৭০-১৯২৮)

(বাস্তৱধৰ্মী ধেমেলীয়া নাটৰ মৌ-কোঁহ-নিৰ্মাতা)

মহবী (১৮৯৬ খু:)

বৃষকেতু (১৮৯৯ খু:)

গুৰু-দক্ষিণা (১৯০১ খু:)

কলিযুগ (১৯০৪ খু:) [যুটীয়া

গ্ৰন্থকাৰ—বেণুধৰ বাজখোৱা আৰু হৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা]

নিগ্ৰো—(?)

‘ল’ৰা কবিতা’, ‘জ্ঞান মঞ্জৰী’, ‘উজু-কবিতা’, ‘ফুল’ আদি শিশু সাহিত্য প্ৰণেতা হৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ ১৮৭০ খৃষ্টাব্দত শিৱসাগৰ জিলাৰ বেতবাৰীৰ শুকান পুখুৰীত জন্ম হয়। তেওঁৰ পিতাকৰ নাম নবোত্তম মজিন্দাৰ বৰুৱা। তেওঁলোক পূৰ্বৰ কামৰূপৰ মানুহ। তেওঁৰ পিতাক কামৰূপৰ পৰা উঠি আহি গোলাঘাটত কিছু দিন বসতি কৰে। হৰ্গাপ্ৰসাদে যোৰহাট চৰ্কাৰী হাইস্কুলত পঢ়িছিল। ছাত্ৰ অৱস্থাতে পৰা তেওঁ সজ প্ৰকৃতিৰ আছিল। স্কুলৰ পৰা ওলাই চাকৰি নকৰি তেওঁ স্বাধীন ব্যৱসায়ত হাত দিয়ে আৰু লগে লগে অসমীয়া ভাষা সাহিত্যৰ চৰ্চা কৰি কাল কটায়। তেওঁৰ চাৰিখন নাটৰ ভিতৰত ‘মহবী’ প্ৰথম; প্ৰকাশ কাল ১৮৯৬ খৃষ্টাব্দ, কিন্তু ৰচনা কাল ১৮৯৩-৯৪ খৃষ্টাব্দ। ‘কলিযুগ’ৰ যুটীয়া ৰচক স্বৰূপে বেণুধৰ বাজখোৱাৰ নামো পোৱা যায়। মজিন্দাৰ বৰুৱাই ১৮৯০ চনত বিহু উপলক্ষে ‘মহবী’ক বাইজৰ আগত থিয় কৰাই আনন্দ লাভ কৰে আৰু সেই চনৰ অসমীয়া সাহিত্য সভাৰ

বহেৰেকীয়া উৎসৱত ইয়াৰ অভিনয় কৰা হয়। ইয়াৰ আগতে বচিত হোৱা ধেমেলীয়া নাটৰ ভিতৰত আমি মাথোন বেজবকৱাৰ ‘লিডিকাই’ (১৮৮২ খৃঃ) ৰ নামহে পাওঁ। গতিকে এই বিচাৰত ই অসমীয়া ধেমেলীয়া নাট সমূহৰ ভিতৰত দ্বিতীয়। কিন্তু ‘লিডিকাই’ অনুকৃত ধেমেলীয়া নাটহে, ‘মহৰী’ মৌলিক। এতেকে মৌলিক ধেমেলীয়া নাট স্বৰূপে ‘মহৰী’ অসমীয়া ধেমেলীয়া নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত প্ৰথম। নাট্যকাৰে নিজেই পাতনিত উল্লেখ কৰিছে—“আমাৰ ধেমালি কৰিব লগীয়া নাট নাই বুলি কলেও মিছা কোৱা নহয়।”

মহৰী :- ‘মহৰী’ তিনি অকীয়া নাট। দৃশ্যবোৰক ‘দৰ্শন’ নাম দিয়া হৈছে। ১ম অঙ্কৰ ‘দৰ্শন’ৰ সংখ্যা পাঁচ, ২য় অঙ্কৰ তিনি আৰু ৩য় অঙ্কৰ দুই। মজিন্দাৰ বকৱা নিজে এজন কবি, শিশু সাহিত্যিক ; কিন্তু এই নাটখনত এটিও অসমীয়া গীত বা কবিতা নাই। বোধহয় ধেমেলীয়া নাট বাবেই নাট্যকাৰে ইচ্ছাপূৰ্বক ইয়াত এই প্ৰচেষ্টা সমূলি নকৰিলে।

ভাৰিৰাম শৰ্মা নামৰ এটা অৰ্দ্ধ শিক্ষিত ল’ৰাই জীৱিকা উপাৰ্জনৰ বাবে ঔণ্ডৰি বাগিছাৰ বৰচাহাৰ মিঠাৰ ফল্লক এদিন দেখা কৰিলে। শিৱসাগৰৰ উকীল জিউৰাম শৰ্মাৰ পৰা এই উদ্দেশ্যে সি এখন পৰিচয় পত্ৰ নি চাহাবক দিয়েগৈ। ভাৰিৰামে ইংৰাজী ইন্সুলৰ পঞ্চমমান শ্ৰেণীলৈ পঢ়িছে মাথোন। গতিকে তাৰ ইংৰাজী বিজ্ঞা নাম মাত্ৰ। সিনো ইংৰাজী কিমান জানে চাহাবে মৌখিক ভাবে পৰীক্ষা কৰি চাই গম পালে যে সি একো নাজানে। তথাপিও উকীলৰ খাতিৰত তাক মহৰী কামত নিয়োগ কৰা হল। কিন্তু কেইদিনমান মাথোন কাম কৰাৰ পাছতেই নবাগত মহৰীৰ বিজ্ঞাৰ কোপোলা চুঙাটো বাককৈয়ে ওলাই পৰিল। চাহ ঘৰলৈ ‘হেমাৰ’ (Hammer) লাগে বুলি চাহাবে এদিন কৈ পঠিয়াওঁতে কবত এখন আনি দিয়াত চাহাব উগ্ৰমুৰ্ত্তি হৈ উঠিল আৰু মহৰীৰ বিচাৰ ললে। এই চেলুটোকে লৈ হালিৰাম বৰমহৰীয়ে ভাৰিৰামক গা বহুই বাগিচাৰ পৰা ঘৰমুৱা হৰলৈ উপদেশ দিলে আৰু বৰপিতাকৰ পুতেক অৰ্থাৎ ভায়েক এটাক তাৰ ঠাইত চাকৰি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰিলে। ভাৰিৰামে কপাল ধুকি ঘৰ পালেগৈ।

হাস্যবসিক নাট্যকাৰ ৰূপে মজিন্দাৰ বকৱাৰ সময়কক ভেঙেৰ আগত কোনো নাছিল। পিছতো প্ৰায় একুৰি বছৰৰ ভিতৰত এনে উচ্চ ধৰণৰ মৌলিক ধেমেলীয়া নাট ওলোৱা নাই। ‘মহৰী’ বুদ্ধিনিষ্ঠ নিৰ্মল হাস্যবসৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। সম্পূৰ্ণ ধেমেলীয়া নাট স্বৰূপে ইয়াৰ প্ৰায় চাৰি বছৰৰ আগত বেজবকৱাৰ যি ‘লিডিকাই’ (১৮৮২ খৃঃ) নাট বচিত হৈছিল তাৰ প্ৰভাৱ ইয়াত যুট্টেই নাই। ১৮৮১ চনত প্ৰকাশিত ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ৰ প্ৰভাৱো বিশেষ দেখা মেৰায়। কেৱল হাস্যবসৰ

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ কেউতিত পঞ্চাশতৰ বণডেবী (দুৰ্গাপ্ৰসাদ) ২০০

উপাদান ৰূপে গৃহীত হুই এটা বিষয়ত কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য আছে। ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত যিদৰে হিন্দী আৰু হিন্দী-সংমিশ্ৰিত অসমীয়াৰ যোগেদি হাস্তবসৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে, ‘মহৰী’তো এই বীতি চকুত লগা। ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত পদ ছন্দত ৰচিত কানিৰ মহিমা-প্ৰকাশক লঘু কবিতা এফাকি আছে। অসমত পূৰ্ব প্ৰচলিত কৰবা এটাৰে এই নাটৰ সামৰণি মৰা হৈছে—

“কেপাকানি বিহৰ শেষ

কানীয়াৰ নাই জ্ঞানৰ লেশ ॥” ইত্যাদি

‘মহৰী’তো হিন্দুস্থানী আৰু আদ-বঙলুৱা গীত হুই এটাৰ উপবিণ্ড শেষত কৰবা এটাৰে ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ৰ দৰে সামৰণি মৰা হৈছে।

পৰৱৰ্ত্তী ‘গাওঁবুঢ়া’তো এই বীতি অৱলম্বন কৰা হৈছে। ইয়াৰ পিছত প্ৰায় কুৰি বছৰৰ ভিতৰত যিবোৰ নাটে ধেমেলীয়া নাট সংজ্ঞা লাভ কৰিছে, সেইবোৰ ‘মহৰী’ৰ দৰে নিৰ্দোষ আৰু বিগুৰ্হ উচ্চ ধৰণৰ হাস্তবসাত্মক নাট নহয়। ১৯১৭ চনত ৰচিত পদ্মধৰ চলিহাৰ ‘নিমন্ত্ৰণ’, ‘কেনেমজা’ নাট দুখনে মৌলিক ধেমেলীয়া নাটৰূপে কিছু প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছিল (‘পদ্মধৰ চলিহা’ আধাৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গ জুষ্টৰ)।

নাটখনিত হাস্তবস উদ্ভেৰ প্ৰধান উপাদান হৈছে ভাষা, ভাব আৰু পৰিস্থিতিৰ মধুৰ সংমিশ্ৰণ। ভাৰিৰাম, মাকৰী, ভেকোলা আৰু মি: কল্প চাহাবৰ কাৰ্য্যকলাপৰ বিচিত্ৰ বৰ্ণনাত কেউটা উপাদান নিহিত হৈছে। চাহাবৰ ইংৰাজী ঠাচত উচ্চাৰণ কৰা অসমীয়া শব্দৰ সৈতে ইংৰাজী শব্দৰ সান-মিহলি ভাষা-প্ৰধান উপাদান। চাহাবৰ ভয়ত ভাৰিৰামে বিতৰ্ক হৈ যিবোৰ কথা কয় আৰু যেনে আচৰণ কৰে সি ভাব-প্ৰধান আৰু পৰিস্থিতি-প্ৰধান; যেনে, কল্প চাহাবে যেতিয়া সোধে যে সি তেওঁৰ নাম জানে যদি কব লাগে ভাৰিয়ে কয়—“A sly fox met a hen”; কল্প চাহাবৰ নামটো ওলাল অসজ্ঞত প্ৰসঙ্গত, চাহাবৰ খঙে মূৰৰ চুলি পালেগৈ। চাকৰি-প্ৰাৰ্থী ভাৰিৰ ইংৰাজী-জ্ঞান-পৰীক্ষাত ভাব আৰু ভাষা-গত হাস্তবস সৃষ্টি হৈছে এইদৰে—

কল্প—“মই অসমীয়া কটা কলে টুমি ইংলিছ বনাই ডিৰ কাৰে?”

ভাৰি—হজুৰ, “অলপ অচৰপ পাৰিম।” চাহাবৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ভাৰিয়ে এইদৰে দিলে—

১। “কেবাণীৰাব। টুমি আহিব লাগে। ইংৰাজী—হু কুইন ইউ কম ওয়াৰ্ড।

২। মই তোমাৰ ঘৰ চিনি পায়।

ইংৰাজী—আই ইউৰ নেট চুগাৰ কাইণ্ড বা আই চুগাৰ ইউৰ নেট।

৩। মি মি মাহুহে কাম কৰে সি সি মাহুহে নুখ পায়—

ইংৰাজী—হু হু যেন ওয়াৰ্ক ডজ, হি হি যেন হেপী দেই।

ফল—(হাঁহি)—হোঃ হোঃ! টুমি ইমান দিনে কিপ্খু ক্লাচত বাপৰ যুৰ হিকিলে। টোমাৰ ইংলিছ হিকিবলৈ ফাইডা হব লাগে মই জানিছে। হোঃ হোঃ হোঃ! টুমি মোক টোমাৰ ইংলিছ হিকাৰ ফাৰে?

ভাৰি—হুজুৰ! আচলে পিচলে, হাতীৰো পাও পিচলে (১ম অঙ্ক ৫ম দৰ্শন)।

চাহাবে ভাৰিক কতনো গালি পাবিলে; তথাপি চাকৰিৰ লালসাত সি সহি থাকিল। এই দৃশ্যত অলৌকিকত্ব নাই, অতিবাস্তৱতা নাই। সাধাৰণ বাস্তৱ দৃশ্যই নিৰ্দোষ হাঁহিৰ সমল যোগাইছে মাথোন। এইদৰে মাকৰী আৰু ভেকোলাৰ কথা আৰু কাৰ্য্যই হাঁহিৰসৰ বিচিত্ৰ পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰিছে। মাকৰী এজনী অতি সাধাৰণ মানুহৰ ঘৰৰ অসমীয়া তিৰোতা। চাহাবৰ বন্ধিতা হৈ তাই ‘মাকৰী মেম’ নাম পালে। চাহাবৰ সৈতে তাইৰ মিলন-বহুত্বৰ কথা ভাবিলে হাঁহি উঠে। তাই চাহাবক “সেকাৰ-সোৱাৰ পো”, “যেকেটি-সোৱাৰ পো”, “হেপামুৱা বুঢ়া, বিট শগুণ” আদি অৰাইচ শব্দেৰে কতনো গালি পাৰে, তথাপি তিকতা-সেকুৱা চাহাবে সেই সকলোবোৰ নীৰৱে সহি থাকে। মাকৰীৰ ওচৰত সি যেন ভেৰাটোহে! অসমীয়া গালি বুজিব নোৱাৰি সি উত্তৰ দিয়ে “টুমি মোক খুব বাল ফায় হবলা? মোৰ গৰট কানা নেখায় কেলেই? খুব বাল কানা আছে, কাৰ লাগে।” চাহাবে মাকৰীক পায়েই সন্তুষ্ট হোৱা নাই। পালে তাইৰ ভনীয়েককো বাখিৰ খোজে। চাহাবে মাকৰীক সুধিছে—“টোমাৰ বগী আছে? টাকিলে আনিব লাগে। মই কিজানি মৰম কৰিব ফাৰে।” মাকৰীয়ে চাহাবৰ ওচৰৰ পৰা যাব খুজি কয়—“এতিয়ান তই থাক। বুঢ়া সোলা শুহৰীমুৱা। মই যাওঁ দেই।

ফল—(হাঁহি)—হাঃ হাঃ হাঃ, মোক খুব বাল ফায়, হাঃ হাঃ হাঃ। যাওঁ যাওঁ।” (২য় অঃ ৩য় দৰ্শন)। ইও এটা হাস্যৰসৰ বাস্তৱ চিত্ৰ। পিছদিনাখন ভাৰিবামে আকৌ যেতিয়া চাহাবক দেখা কৰেগৈ, সেইবাৰ মাকৰী আৰু তাইৰ ভায়েক ভেকোলাৰ সৈতে চিনাকি হয়; তাৰ সাহস বাঢ়ে, অলপ জোৰ দি কথা কবলৈ সাহ পায় আৰু চাকৰিও পায়।

ভেকোলাৰ পূৰ্বৰ পোছাক খুলি মাকৰীয়ে ভাৰিবামৰ উপদেশ মতে ভেকোলাক জ্যাকেট এটা, শাৰী এখন আৰু চেলেং এখন পিন্ধাই দিয়ে; মাকৰীৰ জোতা মোজা পিন্ধিব খুজি ভৰিও নোসোমাই বাৰে সূতা মোজা জোৰকে পিন্ধি চাহাবক দেখা কৰিবলৈ সাজু হৈ থাকে। চাহাবেও কাম-প্ৰযুক্তি চৰিতাৰ্থ কৰিবৰ বাবেহে মাকৰীক বাখিছে, তায়ে ধনৰ আশাতহে তাত আক্ৰমণ লৈছে। ই অসম্ভৱ মিল নহয়। কাৰো ঘৰুৱা ভাষা কোনেও বুজি নাপায়। সেয়েহে চাহাবে চাহাবী অসমীয়া কয় আৰু ভায়েক মুখত বিহকে আহে তাকে কৈ কাম চলায়। ইয়াত ভাৰাৰ বিকৃতি-

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চাশতাব্দ বৰ্ণভেৰী (হৰ্গাপ্ৰসাদ) ২৩৫

বিসৰ্জিতিয়েই হাঁহিব প্ৰধান অৱলম্বন। চাহাবৰ বঙলাত মাকৰী মেমৰ সৈতে হোৱা কথা-বতৰাৰ এটি চানেকি তলত দিয়া হ’ল :—

“মাকৰী (ফক্সৰ ফালে চাই)—হেৰ’ সেকাৰ-খোৱাৰ পো, কটাৰ পো বন্দি। ইমান পৰলৈ ক’তনো গা গেজুৱাই ফুৰিছিলি? মই তোমলৈ বাট চাই থাকোতে চকু বিষাল। ভাত সাবেলেকো যাৰ পৰা নাই।

ফক্স—টুমি বাট কাবলৈ নগ’ল কেলৈ মেম চাহেব? মোৰ বঙলাট চৌকিডাৰ আছে; টুমি পাহাৰা ডিছে নেকি?

মাকৰী—নহয় ঘেকেটি-সোৱাৰ পো, তোৰ আকৌ চিকুণ মুখ সনি চাই নগলে, মোৰ ভাতে পেট নভবে।

ফক্স—টুমি মোক খুব ভাল ফায় হবলা? মোৰ গৰট কানা নেকায় কেলৈই? খুব ভাল কানা আছে, কাব লাগে।

মাকৰী—হেৰ সেকাৰ-সোৱাৰ পো, তই মোৰ জাতি কুল কাললৈকে মাৰিলি। এতিয়ান আকৌ কান মুৰ কাটি বং চাব সজ্জিছনে? সঁচা-সঁচিকৈ মই তোকে দেখোন বৰ ভাল পাওঁ অ, হেপামুৱা বুঢ়া বিট-শগুন (লাহে লাহে ছটা চৰ মাৰে)।” (২য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)

সেইদৰে মাকৰীৰ ভায়েক ভেকোলাই যেতিয়া চাহাবক দেখা কৰিবলৈ যায় তেতিয়াও ভাষা আৰু কাৰ্য্যভঙ্গীয়ে হাঁহিব সমল যোগায়। উদাহৰণ—“মাকৰী—হেৰ’ এইটো! তোৰ দেখোন কাপোৰ-কানি তেনেই আপচু। বগা চুৰিয়া এখনো পিন্ধি আহিবলে নোৱাৰিলি?

ভেকোলা—তই ইয়াত থকাত মই আকৌ ঘৰৰ পেৰাহে আনিব লাগে? বোপাইৰ মুগাৰ চুৰিয়াসন গুনাইছিলো, সি আকৌ কলে যা, বায়েবৰ একোৰে কম নাই।

মাকৰী—তইতক দিওঁ মানে পেটকে নভবে। মই জাত কুল মাৰি যি পাই-পইচা এটি পাওঁ, তইতি তাকো গুনাই গুনাই লৈ যাব।”

এইদৰে কথা-বতৰা কৈ শেষত মাকৰীয়ে ভায়েকক এটা জ্যাকেট, এখন শাৰী আৰু এখন চেলেং পিন্ধালে; জোডাজোৰ পিন্ধিব খুজিছিল, তৰিত নোসোমাই দেখি সূদা মোজা জোৰকে পিন্ধি চাহাবক দেখা কৰিলেগৈ। সেই সময়ত চাহাব মদ খাই মত্তলীয়া। ভেকোলাক মতা নে মাইকী চিনিব নোৱাৰি সোধে—

ফক্স—“এইটো তোমাৰ বাই আছে নে বনী আছে?

মাকৰী—(মুখখন বিদৰাই) এই—এইটো! কেনেদৰে কৰে—চকু ছপাত ধোৱেলা হ’লনে কি?”

এইদৰে কিছুপৰ কথা কোৱাৰ পিছত চাহাবে মদ খাই খাই নাচি নাচি এটা গীতো গায়—

“বাম গেলো বন বাছে
চীতা গেলো চাঠিৰে, চীটা গেলো চাঠি.....”

ইত্যাদি।

শেষত ভেকোলাক কয়—

“টুমি মোৰ মেম চাহাবৰ জেকেট আৰু চাবী পিণ্ডি মেম চাহাব হৈছে? তুমি মোৰ ছোট মেম চাহাব আছে। টুমি হডাই মোৰ বঙলাট টাকিব লাগে, বুজছে। (চকীৰ পৰা থবক্-ববক্ কৈ উঠি) মই কিজানি এটিয়া টোমাক মৰম কৰিব হবলা।

ভেকোলা—(কান্দি কান্দি)—আইও! মোক এইজনীয়ে ইয়ালৈ আনি ভাল হাবাশাস্তি কৰিছে! মই অকলৈয়ে যাওঁ ঐ।”

(ভেকোলা লৰ মাৰি গুচি গ’ল) (৩য় অঃ ৩য় দৰ্শন)

এইবোৰ দৃশ্যত হাস্যৰসৰ অৱলম্বন ভাষা, ভাৱ আৰু পৰিস্থিতি কেউটাবে মধুৰ সংমিশ্ৰণ। সাধাৰণতে ধেমেলীয়া নাটত চৰিত্ৰাঙ্কন নাথাকে যদিও এই নাটখনত নাট্যকাৰে এই পিনেও দৃষ্টি নবখা নহয়। ভাবিবামে যেতিয়া ক’লে যে সি চাহাবৰ ভয়ত কাম এৰি ঘৰলৈ যাবহে খুজিছে, বৰমহৰী হালিবামে ইচ্ছা কৰাহেঁতেন তাক মৰম কৰি বুজাই-ববাই কামত লাগি থাকিবলৈ কব পাৰিলেহেঁতেন, কিন্তু সিজন ভালহেঁ পালে। প্ৰথম কাৰণ, নিজৰ ভায়েকক ভৰ্তি কৰি লবলৈ সুযোগ ওলাল। দ্বিতীয় কাৰণ, তেওঁ নিজে ইংৰাজী মুঠেই নেজানে; অথচ বৰমহৰী হৈ বৰটো হৈ আছে। ভাবিবামে ইংৰাজী নেজানিলেও অন্ততঃ তেওঁতকৈ বেছি জানে; গতিকে সি তাত থাকিলে জানোচা তেওঁৰ অপকাৰ হয়। তাতে সি আমোলাৰ ল’ৰা। সি চাহাবক কোনোমতে ভালৰি বোলাব পাৰিলে বাকীবোৰক লাৱে লাৱে পানী খুৱালেহেঁতেন। ইয়াৰ পৰা বুজা যায়, হালিবাম বান্ধনীক উচটাই জোল খোৱা মানুহ।

ভাবিবামৰ চৰিত্ৰত টেঙালি আছে। উকীল জিউবাম শৰ্মাৰ সৈতে খাটিব লগাই সি লবালবিকৈ মিঃ কল্প চাহাবলৈ চাকৰিৰ বাবে তেওঁৰ হতুৱাই এখন চিঠি লিখালে। কাৰণ, সি নিজে কৈছে “ভাল কামলৈ হেলা নকৰি ততালিকে কৰিব লাগে আৰু বেয়া কামলৈ পিছ হুঁহকিব লাগে।” জীৱিকাৰ উপায় এটা উলিয়াব লাগে বুলি মাকে তাক ক’লত, সিও কথাৰাৰ শলাগি জ্ঞানী মানুহৰ দৰেই উত্তৰ দিয়ে “পৃথিৱীত ধনহান জীৱনত একো সৰু নাই।” ইয়াৰ পৰা বুজা যায় সি কেৱল টেঙাবেই নহয়, জ্ঞানী, বিৱেচকো। সি বাগিচাৰ চাকৰি কৰিব পাৰিলে তাইাঁডৰ টকাৰ অভাৱ একেবাৰে নোহোৱা হ’ব বুলি যেতিয়া সি কলে, মাকে তাক

দুবণি ঠাইলৈ যাবলৈ বাধা দি কয়—“ভেকুলীৰ পিঠিত কেতিয়াও নোম নগজে”। তেতিয়া সি জ্ঞানী পুৰুষৰ দৰে উত্তৰ দিয়ে যে হাত সাৱটি বহি থাকিলে কাৰো উন্নতি নহয়—“পুৰুষে পুৰুষাৰ্থ কৰিলেহে হয়”। নিজৰ নহলেও, সি তাৰ বন্ধুৰ ঠেঙ্গা, টুপী আৰু কোট আনি ‘নেটিভ’ চাহাবটি হৈ ঘোৰাত উঠি গুৰুৰি বাগিছা পালেগৈ। ঘোৰাও নিজৰ নাছিল। কাক-ফুক কৰি বুদ্ধিৰে জিউৰামৰ ঘোৰা আনি কাৰ্য্য সিদ্ধি কৰিলে। এই খিনিলৈকে ভাবিবাম বেছ বুদ্ধিমান ল’ৰা। ইয়াৰ পিছত ফক্স চাহাবৰ সৈতে সাক্ষাৎ হোৱা প্ৰসঙ্গত ভাবিবামৰ চৰিত্ৰৰ যি পৰিৱৰ্ত্তন দেখা যায়, সি হৈছে মাথোন হাশ্ববসৰ বাবে নাট্যকাৰে উদ্ভাৱনা কৰা ঘটনাৰ অভিব্যক্তি কল্পনা। ইয়াত কেৱল হাশ্ববস সঞ্চাৰত মনোযোগ দিয়া বাবে চৰিত্ৰাঙ্কনত কিছু নহয় কিছু অলৌকিকত্ব আহি পৰিছে। স্বাভাৱিক অৱস্থাত ভাবিবামৰ দৰে এনে বুদ্ধিমান ল’ৰা এটাই চাহাবৰ সেই যুষ্টি দেখি এইদৰে পেপুৱা লাগিব নেলাগিছিল। দেখা যায়, হাশ্ববসৰ সৃষ্টিয়েইহে লেখকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। হাশ্ববসৰ গাগৰিত সম্পূৰ্ণ চৰিত্ৰাঙ্কন সম্ভৱ হ’ব নোৱাৰে। ভাবিবামে বাগিছাৰ চাকৰি বিচাৰি আহোতে পোনতে ভাবিছিল যে সেই চাকৰিত এবাৰ সোমাই ল’ব পাৰিলে ধনে চৌ-চোৱাই থাকিব। কিন্তু দুৰ্ভাগ্যলীয়া সি! ঘটনাচক্ৰত পৰি দুদিনমান থাকিয়েই চাকৰি এবিৰ লগীয়া হল। চাহাবে তাক বিচাৰিছিল—“হেম্বাৰ” (অৰ্থাৎ হাড়ুবী); সি ইংৰাজী শব্দটোৰ ভুল অৰ্থ বুজি কবত এখন পঠিয়াই দিলে। এয়ে তাৰ কাল হ’ল আৰু এয়ে তাৰ জীৱনৰ গতি বদলাই দিলে। সি চাকৰীৰ আশা এৰি ঘৰ-মুৱা হল। ভাবিবৰ আকাশচুম্বী আশাত চোঁচা পানী পৰা দেখি আমাৰ মনলৈ অকণ তৃষ্ণা আছে, সহানুভূতি জাগে; তথাপিও হাশ্ববসৰ প্ৰবল সোঁতটোত ই মুঠেই ভেটা দিব পৰা নাই।

মজিন্দাৰ বকৱাৰ ভাষাত বৈশিষ্ট্য আছে। কিছুমান সাধাৰণতে অপ্ৰচলিত শব্দাৱলীও তেওঁ প্ৰয়োগ কৰিছে, যেনে—লেকেব্ লেকেব্ কৈ (অৰ্থাৎ লাহে লাহে), গেহনেখীয়া—মুনিহ (গেবেলা, শকত আৰত মানুহ), জোখৰ-মোখৰ (অৰ্থাৎ পৰিপাটি নথকা, লেতেৰা)।

মাজে মাজে নীতিবচন-মূলক কথা আৰু কৰকা-যোজনা সংযোগ কৰি তেওঁ বচনবোৰ অৰ্থপূৰ্ণ আৰু শক্তিশালী কৰি তুলিছে। মাকে ভাবিবামক জীৱিকাৰ উপায় এটা উলিয়াবলৈ উপদেশ দি কয়—“বহি খালে কুৰেবৰ ভৰালো উৰু হয়”, “ভেকুলীৰ পিঠিত কেতিয়াও নোম নগজে”—(১ম অঃ ২য় দঃ)। চাহাবে হাড়ুবী (‘হেম্বাৰ’) খোজোতে ভাবিবামে হুৰুজি কবত এখন দিৱাত যেতিয়া চাহাব বৰদল্লি হ’ল, হলিবামে তেতিয়া ভাবিবামক কৈছে—“গোম সাপৰ কণি ভাঙিলা যেতিয়া এতিয়া আৰু বইখা নাই।” (৩য় অঃ ৫ম দঃ)।

ভাৰিৰামে যেতিয়া চাকৰিত টকা আশা এৰি ঘৰলৈ গুটি গ'ল আৰু চাহাবে উকীল বাবুলৈ তাৰ বিষয়ে চিঠি লিখিব খুজিলে হৰিৰাম বৰমহৰীয়ে চাহাবক কয় যে—“শিলত গোব মাৰিলে ভৰিতহে দুখ পায়।” (৩য় অঃ ৬ষ্ঠ দঃ)। একে গাঁৱৰ মানুহৰ স্বভাৱপ্ৰীতি বুজাবলৈ মাকৰীয়ে ভাৰিৰামক কয়—“গাওঁৰ নে মাৱৰ ?” ভেকোলাৰ লেতেৰা অৱস্থা দেখি ভাৰিৰামে কয়—“ই দেখোন তেনেই জোখৰ-মোখৰটো হৈ আহিছে ?”

উজনি অসম চাহাব-পৰিচালিত চাহ বাগিছাবে ভৰপূৰ। বহুতো আধাকেচেলুৱা অৰ্দ্ধশিক্ষিত অসমীয়া ডেকা ল'ৰাৰ এয়ে এসময়ত জীৱিকাৰ প্ৰধান সমল আছিল। “চাহেন ৱঃ পাতি ইতি চাহাবঃ”—‘চাহাব’ শব্দৰ এই ব্যঙ্গ্যৰ্থক ব্যুৎপত্তি অসমীয়া গাওঁলীয়া সমাজত এনেয়ে উদ্ভৱ হোৱা নাই। এনে এদিন আছিল যেতিয়া অকণ ইংৰাজী শিক্ষা পালেই অসমীয়া ডেকা ল'ৰাই বাগিছাৰ চাকৰিলৈ টাপলি মেলে; চাহাবৰ হাতত নানা লঘু লাঞ্ছনা ভোগ কৰে; তথাপি চাকৰিৰ লালসা নেৰে—উন্নৈশ শতিকাত অসমৰ এনে এটা সাধাৰণ অৱস্থাৰ প্ৰতি দৃষ্টি পৰা হেতুকেই মজিন্দাৰ বকৱাৰ হাতত ‘মহৰী’ নাট্যৰূপত দেখা দিলে। হাস্যৰসৰ ভেটিত লেখকে মহৰী বা মহৰী-সদৃশ সকলুৱা চাকৰিপ্ৰাৰ্থী ডেকাৰ সংকীৰ্ণ মনোবৃত্তিক সমালোচনা কৰিছে। নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি অতি তীক্ষ্ণ; সেয়েহে চিত্ৰবোৰ অতি সজীৱ আৰু স্বাভাৱিক। ইয়াত অসমীয়া গাওঁলীয়া জীৱনৰ আঙুঠাওৰ সৈতে নাট্যকাৰৰ সম্যক পৰিচয়ৰ আভাস পোৱা যায়। সেইদেখি ভাৰ-ভাষাত অকণো বিজুটি ঘটা নাই। অসমৰ সম্প্ৰদায়-গত কথ্য-ভাষাৰ কেবাৰিধ ৰূপ ইয়াত দেখা যায় (‘মাকৰী মেম’ৰ বচন বিশেষ তুলনীয়)। সেই সময়ত ‘জোনাকী’ত প্ৰকাশিত এটা প্ৰৱন্ধই অসমীয়া সমাজৰ সাময়িক দৃষ্টিভঙ্গীৰ এটা আভাষ দিয়ে। ‘মোৰ উন্নতি নহল কিয়’ নামৰ প্ৰৱন্ধত লেখকে কৈছে—“মাহিলি পোন্ধৰ টকাত মই এটা মহৰী কামত সোমালো। ছমাহ মাথোন কাম কৰিয়েই বুজিব পাৰিলো পোন্ধৰ টকা দৰমহা দেখোন একোৱেই নহয়। লগতে মেনেকাৰ চাহাবৰ অসং ব্যৱহাৰ আৰু গালি-অপনিও সহি থাকিব লগীয়াত পৰে……” [‘জোনাকী’ নতুন খণ্ড, ২য় ভাগ, ১৮২৫ শক]।

বৃষকেতুঃ—‘মহৰী’ লিখি উঠি দত্ত মজিন্দাৰ বকৱাই ‘বৃষকেতু’ নামৰ পৌৰাণিক নাট এখন লিখে।

সংস্কৃত মহাভাৰতত এই আখ্যান নাই, কাশীদাসী মহাভাৰতত আছে; আৰু নাট্যকাৰে ইয়াকে অনুকৰণ কৰিছে। কাহিনী ধৰ্মোপদেশমূলক; দাতাকৰ্ণৰ উদ্ধাৰণৰ যোগেদি দানশক্তিৰ মহিমাশ্ৰুতক।

দাতাকৰ্ণই হৃদয়েশী অভ্যাগত বুঢ়া বাহুণৰ আবেশ বতে নিজ পুত্ৰ

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘ছোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী (দুৰ্গাপ্ৰসাদ) ২৩২

বৃষকেতুক বলি দি তাৰ মাংসেৰে ব্ৰাহ্মণৰ মধ্যাহ্ন-ভোজনৰ দিহা কৰি দিব লগীয়া হয়। দানশক্তিৰ এনে অগ্নি-পৰীক্ষাতো কৰ্ণ উদ্ভীৰ্ণ হৈ জগতত দাতাকৰ্ণ ৰূপে খ্যাতি লাভ কৰিলে। ইয়াত কৰ্ণ, পদ্মাবতী আৰু বৃষকেতুৰ চৰিত্ৰত ভক্তি আৰু অতিথি-স্বাক্ষৰ পৰিচয় ফুটি উঠিছে। বুঢ়া বামুণ ক্ৰোধৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি, একগুঁয়া। বৃষকেতুক কটাৰ পিছত পদ্মাবতীয়ে মূৰটো লুকাই বাখি দেহাটোৰ মাংসেৰে অতিথিক ভোজন কৰোৱাৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল। কিন্তু মূৰ লুকাই থোৱা কাৰ্য্যটোও উগ্ৰমূৰ্ত্তি বামুণৰ সহ্য নহয়, “.....বাগীয়ে মূৰটো লুকুৱাই বাখিছে; মই যেতিয়া বাম, তেতিয়া বৃষকেতুৰ মূৰটো আগত লৈ বিনাই কান্দিবলৈ মনত আলচ কৰিছে। বাক, বহ, ময়ো বাপেকে এটা কথা কবিম—যেতিয়া আটাইবোৰ আনিব, মোৰ টেঙা আঞ্জা নহলে খোৱা নহয় বুলি আকৌ মূৰটোৰ টেঙা বন্ধাম।”

বৃষকেতু শিশু হলেও শিশু-মূলত চাঞ্চল্য তেওঁৰ নাই। আচৰণত তেওঁ ভক্তিনিষ্ঠ, বয়সস্থ লোকৰ দৰে গহীন গম্ভীৰ। তেওঁক কাটি সেই মাংসেৰে অতিথিৰ অভ্যর্থনা কৰা হব বুলি শুনিও তেওঁ ভয়ত কাতৰ হোৱা নাই, চঞ্চল হোৱা নাই; ভক্তি-পৰায়ণ পুৰুষ-শ্ৰেষ্ঠৰ দৰে উত্তৰ দিছে—“আহা! মোৰ পামৰণ মাংস ফেৰাৰ আজি ধন্য! প্ৰভু। তুমি পানীক সংসাৰ সাগৰৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিবলৈ আহিলা! ধন্য প্ৰভু তোমাৰ মহিমা.....”। মাংসৰ টেঙা আঞ্জা বান্ধি থোৱা বীতি অসমৰ বাহিৰে বোধ হয় অইন কোনো ঠাইত নাই (অসমৰ ভিতৰতো সকলো ঠাইতে বন্ধন-প্ৰণালীত এই বীতি নাই)। সি যি নহওক, এই কথাষাৰত অসমৰ ছুই-এঠাইৰ অতি ঘৰুৱা বীতি-নীতিৰ আভাস এটি পোৱা যায়।

আৱেগ মুহূৰ্ত্তত চৰিত্ৰৰ মুখত গীত সংযোগ এই যুগৰ নাটকৰ এটা বৈশিষ্ট্য। ইয়াতো মৃত্যুৰ আগ মুহূৰ্ত্তত বৃষকেতুৱে গাইছে,—

“কি মূন্দৰ কথা শুনো আজি মই।

আজিহে গুচিল প্ৰভু মোৰ ভব ভয়॥

হৰি হৰি বুলি নাচো আহাঁ বাহু তুলি।

হিয়া মেলি হৰি বুলি হওঁ হৰিময়॥”

সমালোচকৰ দৃষ্টিত বিবাদাত্মক এনে দৃশ্যত সঙ্গীত-মাধুৰ্য্যৰ আৱশ্যকতা আছে। কিন্তু পৌৰাণিক আখ্যান ভাগৰ ভক্তি-প্ৰাৱনত বিবাদ অথবা কৰণবসৰ স্থিতি শূন্যপ্ৰায়।

ভূক-দক্ষিণা—দুৰ্গাপ্ৰসাদৰ দ্বিতীয়খন পৌৰাণিক নাট ‘ভূক-দক্ষিণা’। ‘ভূক-দক্ষিণা’ চাৰি অঙ্কত বিভক্ত, প্ৰতিটো অঙ্কে তিনি-চাৰিটাকৈ ‘দৰ্শন’ আছে। প্ৰথম অঙ্কত কৃষ্ণ-বলৰায়ে দৈৱকী-বন্দুদেৱৰ দ্বৰৰ পৰা সান্দীপনি শূনিব দৰলৈ

শিক্ষালাভৰ বাবে বিদায় লৈছে। দ্বিতীয় অঙ্ক অৱস্ৰীপূৰৰ দৃশ্য। ইয়াত চেনিমাই পোহাৰীৰ সৈতে তেওঁলোকৰ বাক-কেলি দেখুওৱা হৈছে। ত্ৰীকৃষ্ণৰ অলৌকিক শক্তি প্ৰভাৱত পোহাৰীৰ পাচী হীৰা-মুকুতাৰে উপচি পৰিল। দুয়ো যথাসময়ত গুৰু-গৃহত উপস্থিত হৈ পাঠ আৰম্ভ কৰিব ধৰিলেগৈ। তৃতীয় অঙ্কত গুৰুদেৱে তেওঁলোকক পৰম ব্ৰহ্ম বুলি চিনিব পাৰি তেওঁৰ মৃতপুত্ৰ এটি উদ্ধাৰ কৰি আনিবলৈ অহুৰোধ কৰে। চতুৰ্থ অঙ্কত মৃত-পুত্ৰৰ পুনৰ্জীৱন-লাভ দেখুৱাই মুনি আৰু মুনি-পত্নী উভয়ে ত্ৰীকৃষ্ণ বলৰামৰ প্ৰতিজ্ঞতি প্ৰাৰ্থনা দেখুওৱা হৈছে।

পৌৰাণিক কাহিনী এটাক স্থান-কাল-পাত্ৰ-ভেদে বিভিন্ন অঙ্ক বিভাগ আৰু দৃশ্য বিভাগত প্ৰতিষ্ঠাপনতেই নাট্যকাৰৰ কৃতিত্ব। ইয়াত বাদে তেওঁ ইয়াত কোনো নাটকীয় কৌশল, কৌতুহল বা চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টি কৰিব পৰা নাই। ই সংঘাত-বিহীন পৌৰাণিক কাহিনী এটাৰ হুবহু কপাস্থৰ মাত্ৰ। অৱশ্যে নাটখনত ঠায়ে ঠায়ে থুছটীয়া আলাপৰ যোগেদি হাস্তবস সঞ্চাৰৰ প্ৰচেষ্টা আছে। তথাপিও ‘মহৰী’ৰ হাস্তবসৰ তুলনাত ই নিকৃষ্ট। ইয়াত মজিন্দাৰ বৰুৱাক অসমীয়া বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰাণ-বসেৰে পৰিপুষ্ট এজন লেখক ৰূপেহে পৰিগণিত কৰিব পাৰি। ত্ৰীকৃষ্ণ তেওঁৰ ভাষাত “জগত-গুৰু”। ‘গীত’ৰ নামত যিবোৰ ছন্দবদ্ধ পদাৱলী দিয়া হৈছে তাৰ কিছুমান গীতা-ভাগৱতৰ ভাঙনি-সদৃশ নীতি-বচন-মূলক পদ মাথোন। শঙ্কৰ-মাধৱ ৰচিত পদৰ উদ্ধৃতিও মাজে মাজে আছে। মাধৱদেৱৰ ‘নামঘোষা’ৰ অন্তৰ্গত পাঁচফাকি পদেৰে নাটখনিৰ সামৰণি মৰা হৈছে, “মংস্ত-কুৰ্ম-নব সিংহ” আদি।

পৌৰাণিক কৃষ্ণ-কাহিনীৰ সৈতে লৌকিক চিত্ৰৰ সংযোজনাত নাট্যকাৰৰ কল্পিত সৃজনী শক্তিৰ বিকাশ আছে। এনে সংযোজনাৰ আদৰ্শ পৌৰাণিক নাটৰ পূৰ্বৱৰ্তী নাট্যকাৰ পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মা, ভাৰতচন্দ্ৰ দাস আদিয়ে দেখুৱাই থৈ গৈছিল। উপম, চেনিমাই পোহাৰী আৰু নালীয়াৰ সৈতে কৃষ্ণ-বলৰামৰ সাক্ষাৎ প্ৰসঙ্গত নাট্যকাৰে ধেমেলীয়া দৃশ্য এটিৰ সংযোগ কৰিছে। কিন্তু কৃষ্ণ-বলৰামৰ অলৌকিক কাৰ্য্য-কাহিনীৰ প্ৰভাৱত কল্পিত হাস্তবস ভাণ্ডাৰৰ তলি শুকাই গ’ল; বস-মাধুৰ্য্য বিস্তাৰিত হ’বলৈ পথ নেপালে। বুঢ়ী চঞ্চলা দাসীয়ে তাইৰ গাভৰু কালৰ “কেচাচুলি”, “ডালিম গুটি যেন দাঁত”, “চিত্ৰ-বিচিত্ৰ কাপোৰ” আদিৰ মধুৰ বৰ্ণনা দি যিকণ আমোদ সৃষ্টি কৰিব খুজিছিল তাকো লোপ পোৱালে তাইৰ মুখত দিয়া শেষৰ বৈবাগ্য-ভাৰ-সূচক গীতটোৱে—

“এতিয়া আদৰে কোনে মোক ?

বয়স দিলেহি ভাটী, ৰোৱন কৰিলো মাটি

সহি আছে দিনেবাতি ৰত মোৰ ছখ।” ইত্যাদি

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—‘জোনাকী’ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ বণভেৰী (বাক্সথোৱা) ২৪১

নাটখনৰ মূল্যাক্ষন কৰিব লাগিব আধুনিক সাহিত্য যুগৰ প্ৰথম চামৰ অন্ততম পৌৰাণিক নাটৰূপেহে; এই বিষয়ত মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ স্থান ক্ৰম অনুসৰি তৃতীয় বা চতুৰ্থ।

কলিযুগ—(‘বেণুধৰ ৰাজখোৱা’ আখ্যাঃ)।

নিগ্ৰো—ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক ব্যঙ্গ নাট। সেই সময়ত চাহাবী আদৰ্-কায়দাৰ অসমীয়া মানুহ ছই-চাৰিজনৰ আচৰণ-নীতিৰ আভিযাত্য অতিষ্ঠ হৈ সাহিত্যিক সকলে সাহিত্য ৰচনা কৰিছিল। এই নাটখনো উজ্জনি অসমৰ এনে ধৰণৰ ব্যক্তি বিশেষক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত।

চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ ‘ইবাৰ মৰিলে চাহাব হ’ম’ নামৰ ধেমেলীয়া পত্ৰটোৰ পটভূমিও এই। অসমত ব্ৰিটিছ শাসনৰ যেন্ত্ৰজালিত কোনো কোনো অসমীয়া ডেকা বিলাতলৈ গৈ মেমৰ প্ৰেম-জালত পৰি নিজৰ সকলোখিনিকে ত্যাগ কৰিছিল। তেওঁলোক কথাত চাহাব, কাৰ্য্যত চাহাব, চলন-ফুৰণ আদৰ্-কায়দা সকলোতে চাহাব। এনে মানুহৰ চৰিত্ৰ অৱলম্বন কৰি লিখা গল্প-পত্ৰ-নাটক ভালেখিনি আছে। ‘নিগ্ৰো’ নাটৰ পটভূমিও এই।*

নাট্যকাৰ মজিন্দাৰ-বৰুৱা—পৌৰাণিক নাটৰ লেখক স্বৰূপে মজিন্দাৰ-বৰুৱাৰ কৃতিত্ব নাই, অৱশ্যে আধুনিক যুগৰ এই শ্ৰেণীৰ নাট্যকাৰসকলৰ মাজত ক্ৰম অনুসৰি তেওঁৰ স্থান তৃতীয় বা চতুৰ্থ। আচৰিত কথা ‘মহৰী’ নাটৰ শিল্প-পটু বুদ্ধিনিষ্ঠ প্ৰবীণ নাট্যকাৰজনক তেওঁৰ অইন কোনোখন নাটতে খস্মেকলৈও পোৱা নাযায়। একমাত্ৰ ‘মহৰী’য়েই মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ কীৰ্ত্তিস্তম্ভ আৰু এয়ে তেওঁৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত ষাউতি-যুগীয়া খিয়াতি বিস্তাৰ কৰি ৰাখিব পাৰিব।

বেণুধৰ ৰাজখোৱা (১৮৭২—১৯৫৫ খৃঃ)

[লঘু-গুৰু কথাৰ দোমোজাত]

সেউতী-কিৰণ (১৮৯৪ খৃঃ)

দক্ষযজ্ঞ (১৯০৮)

ছৰ্যোধানৰ উকভঙ্গ (১৯০১)

যমপুৰী (১৯১২)

দবৰাব (১৯০২)

ভিনি ঘৈণী (১৯২৮)

কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা (১৯০৮)

চোৰৰ সৃষ্টি (১৯৩১)

কলিযুগ } বেণু ৰাজখোৱা
 } দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ-বৰুৱা

টোপনিৰ পৰিণাম (১৯৩২)

* ‘নিগ্ৰো’ এতিয়া ছদ্মপাণ্য। মন্তব্যৰ্থৰ আশাৰ পুৰণি ইতিহাসৰ সন্মুখ-সন্ধানত আজীৱন ব্যস্ত বেণুধৰ শৰ্মাদেৱৰ মুখৰ পৰা শুনী।

১৮৭২ খৃষ্টাব্দত ডিব্ৰুগড় মহকুমাত বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ জন্ম হয়। ডিব্ৰুগড়ত হাইস্কুলীয়া শিক্ষা সমাপন কৰি তেওঁ কলিকতাৰ পৰা বি-এ পাছ কৰে আৰু এম-এ বি-এল্ অধ্যয়ন কৰি থকা অৱস্থাতেই 'চাব্ ডেপুটি কলেক্টৰ' কাম পাই অসমলৈ উলটি আহে। ক্ৰমান্বয়ে পদোন্নতি লাভ কৰি শেষত ই-এ-চি আৰু কিছুদিন শিৱসাগৰ জিলাৰ অস্থায়ী উপায়ুক্ত হয়গৈ। এইদৰে প্ৰায় ডেৰকুৰি বছৰৰো ওপৰ কাল চৰ্কাৰী চাকৰিত থাকি ১৯৩১ চনত চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ লয়।

'জোনাকী'ৰ জেউতিত ৰাজখোৱাৰ প্ৰথম সাহিত্যৰ জিলিঙনি দেখা গৈছিল। ১৮৮৯ খৃষ্টাব্দত পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ সৈতে লগ হৈ অ'ৰ-ত'ৰ চিত্ৰ লৈ এখন নাট ৰচনা কৰি উলিয়ায়। সম্ভৱ এই প্ৰথম প্ৰচেষ্টা প্ৰশংসনীয় নোহোৱা বাবে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই 'ডেকা-গাভৰুৰ দল' শীৰ্ষক এটা প্ৰতিবাদ-প্ৰবন্ধ লিখে। তাৰ বাবেই ৰাজখোৱা প্ৰভৃতি কেইজনমান সাহিত্যসেৱী 'জোনাকী'ৰ বুকুৰ পৰা ফাটি আহে।* তেওঁ কিছুদিন 'বিজুলী' কাকতৰ সম্পাদক আছিল। বিবিধ শ্ৰেণীৰ সাহিত্য-ৰচনাৰ উপৰিও চাকৰি জীৱনৰ ভিতৰতে তেওঁ 'অসমীয়া খণ্ড বাক্য কোষ' নামৰ বৃহৎ গ্ৰন্থ এখন প্ৰণয়ন কৰে আৰু ইয়েই তেওঁৰ কীৰ্তিস্তম্ভ।

সেউতী-কিৰণ :—এই নাটখন তেওঁ কলেজীয়া জীৱনত ৰচনা কৰিছিল। গোহাঞি বৰুৱাৰ সহযোগত ৰচিত 'ডেকাগাভৰু'ক বাদ দিলে এইখনেই তেওঁৰ প্ৰথম নাট। 'ডেকা গাভৰু'ৰ নামটোত বাদে সৰিশেষ একো জনা নাযায়। 'সেউতী-কিৰণ' এহাল ডেকা গাভৰুৰ প্ৰণয় চিত্ৰ। যৌৱন-পুষ্ট মানসিক চাঞ্চল্য আৰু উদ্যম কামপ্ৰযুক্তিৰ প্ৰেৰণাত কিৰণ নামৰ ডেকা এজনে তেওঁৰ প্ৰণয়িনী সেউতীৰ নিৰ্মল চৰিত্ৰৰ ওপৰত মিছা সন্দেহ কৰি তাইক বধ কৰে। এয়ে নাট্য-দেহৰ প্ৰথম বিষাদ-ৰেখা-পাত। উপসংহাৰত সেউতীৰ প্ৰেতাআই কিৰণক যেতিয়া জনাই দিয়ে যে সেউতী নিৰ্দোষ-নিষ্কলঙ্ক, কিৰণ হুখে-বেজাৰে জৰ্জৰিত হৈ পৰে। এইখিনিতে বিষাদ মাত্ৰাৰ চৰম পৰিণতি।

আধুনিক সাহিত্য যুগৰ প্ৰথম সামাজিক নাটক-ত্ৰয়ৰ পাছত এইখনেই এই শ্ৰেণীৰ চতুৰ্থ অৱদান, বিষয়-বস্তু মৌলিক।

হেম-গুণাভি-কল্পৰ নাটক-ত্ৰয়ৰ প্ৰকাশভঙ্গী লঘু, ভাষা কথ্যভাষামুৰূপ। কিন্তু 'সেউতী-কিৰণ' এই দুয়োটা বিষয়তে গহীন। এইখন অসমীয়া নাটতেই পোন-প্ৰথম প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অঙ্কিত হয়, যেনে, সেউতী, কিৰণ আৰু প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ সুবধ।

* ক্ৰ: 'ডাঙৰীয়া বেণুধৰ ৰাজখোৱা'—ভিষেকৰ নেওগ সম্পাদিত, অমিয়ামাধুৰী নেওগ সঙ্কলিত।

সেউতী-বিবহত প্ৰেম-মতলীয়া কিবণে মত্তপান কৰি কৰিয়েই জীৱনটোক পাহৰি যোৱাৰ ছবিস্ত প্ৰয়াসত ককণ বসৰ আধাৰ সৃষ্টি হৈছে ; পানাসক্ত কিবণৰ প্ৰণয়-বিহ্বল হিয়াখনিয়ে সেউতীৰ ছবিকেহে মাথোন দেখে, সেউতীৰ ছবিকেহে মাথোন জাঁকে —“স্বৰ্গৰ পত্নী নিৰ্বিল্পে সদায় বিকশিত হৈ থাকে ; কিন্তু মৰ্ত্য ভূমিত তেনে পত্নীয়েই সূৰ্য্যৰ উদয়লৈ বাট চায় ; কোনো পিনৰ পৰা ডাঠ মেঘ আহি সূৰ্য্যক আবৰি ধৰে আৰু তেতিয়া পত্নীৰ শোভা নষ্ট হয়.....কিন্তু মোৰ সেউতীৰ কেতিয়াও মোৰ ওচৰত স্নান অৱস্থা নহয়..... মোৰ আৰু তেওঁৰ মাজত আন এজন আছে ; মই তেওঁৰ দৃষ্টিৰ দ্বিতীয় বিষয় মাথোন” (মদ পিয়ে) [১ম অঃ ১ম দৃঃ] । পাশ্চাত্য শিক্ষাৰ প্ৰভাৱত অসমীয়া প্ৰেমাক্ষ ডেকা আচাৰ-বিচাৰত ব্যভিচাৰী হৈ ইয়াতেই পোনপ্ৰথম প্ৰাণ ত্যাগ কৰি পাৰিবাৰিক ককণ বসাত্মক নাট্য কাহিনীৰ চানেকি দেখুৱালে । ‘বাম-নৱমী’ নাটত প্ৰেম-মতলীয়া বামৰ চৰিত্ৰতো এই দৃষ্টান্ত আছে । কিন্তু ইয়াৰ আদৰ্শ আৰু উদ্দেশ্য সূকীয়া, প্ৰচাৰ-মূলক ।

বাজখোৱাই ‘মোৰ জীৱন-দাপোন’ত উল্লেখ কৰিছে যে জয়পুৰৰ মতবাম দত্ত বৰমহৰী নামৰ সেই অঞ্চলৰ এজন চহকী লোকৰ অকাতৰ দানত ‘সেউতী-কিবণ’ ওলাইছিল ।

তেওঁ কৈছে—“অসমীয়া নাটকৰ বৰ অভাৱ । অসমীয়া ভাষাৰ হিতাকাংক্ষী মাত্ৰেই এই অভাৱ গুচাবলৈ পুৰুষাৰ্থ কৰিব লাগে । অসমীয়াৰ গান নাই । যেতিয়া প্ৰত্যেক থিয়েটাৰত অসমীয়া নাটৰ অভাৱ নেথাকিব, যেতিয়া আমাৰ মুখে মুখে অসমীয়া গান শুনা যাব, তেতিয়া জানিম আমাৰ ভাষাই প্ৰকৃততে উন্নতিৰ বাটত আগ বাঢ়িছে ।”

‘হৰ্যোধানৰ উকভজ’ আৰু ‘দক্ষযজ্ঞ’ৰ বাহিৰে তেওঁৰ কেউখন নাট সামাজিক । লিখকৰ মতে ‘চোৰৰ সৃষ্টি’, ‘দৰবাৰ’, ‘টোপনিৰ পৰিণাম’, ‘কলিযুগ’ আৰু ‘তিনি বৈদী’ —এই কেইখন ধেমেলীয়া নাট ; কিন্তু এইবোৰত ধেমেলীয়া নাটৰ লক্ষণ কিমান দূৰ ব্যাপক সমীক্ষা-সাপেক্ষ । এই নাটকেইখনৰ ভিতৰত ‘চোৰৰ সৃষ্টি’ অস্বকৃত, বাকী কেইখন মৌলিক ।

দৰবাৰ :—১৯০১ খৃষ্টাব্দত মহাবালী ভিক্টোৰিয়াৰ মৃত্যু হোৱাত তেওঁৰ জ্যেষ্ঠ পুত্ৰ সপ্তম এড্‌ৱাৰ্ডক সম্ৰাট বুলি ঘোষণা কৰা হয় । এই উৎসৱ উপলক্ষে ভাৰত-বাসীৰ মাজত জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে উলাহ-আনন্দৰ যি ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি উঠিছিল ‘দৰবাৰ’ তাৰেই এটি আলেখ্য । নাটখন দৃশ্য-বহুল আৰু সপ্তাঙ্ক হলেও, পৰিসৰ নিচেই ক্ষুদ্ৰ ; সাতটা অঙ্ক আচলতে সাতটা দৃশ্য সমষ্টিহে । প্ৰতিটো অঙ্কৰ প্ৰথম দৰ্শনত একো একোটা গীত আছে, গীতৰ ভাষা প্ৰতিটোতেই সূকীয়া, যেনে, কহাৰী,

নেপালী, কাবুলী, খাছিয়া, মিৰি, বঙালী, গাৰো, মাৰোয়াৰী, নগা, মণিপুৰী, মৰিয়া, ছিলটীয়া আদি।

নাটখনত কাহিনী বুলিবলৈ একো নাই, ঘটনাৰ চমৎকাৰিত্ব নাই, চৰিত্ৰাঙ্কন নাই; আছে মাথোন ভাৰতীয় (বিশেষকৈ অসমীয়া) জনগণৰ আনন্দৰ উচ্ছ্বাস-ধ্বনি। বিবিধ ভাষাগত সঙ্গীতৰ সমাবেশত ই গীতি-নাট বা সঙ্গীতালেখ্যৰ ৰূপ লৈছে যদিও, প্ৰায়বোৰ দৃশ্যৰ বচনসমূহ দোভাষী অসমীয়া আৰু বিভিন্ন সম্প্ৰদায়ৰ দোৱান হোৱা বাবে আৰু গীতবোৰ লঘুভাৱৰ হোৱা বাবে, গীতি-নাট বা সঙ্গীতালেখ্যৰ কাব্য-মূলভ গাভীৰ্য্যও ইয়াত নাই; সকলোবোৰ লঘু ভঙ্গীৰ প্ৰকাশ মাত্ৰ। ‘দৰ্শন’বোৰত থকা বচনসমূহ প্ৰায়ে পৰম্পৰ সঙ্গতি-বিহীন, যেনে—৬ষ্ঠ অঙ্কৰ ১ম ‘দৰ্শন’ত এজন ছিলটীয়া মিঠাইওৱালা আৰু অসমীয়া ল’ৰা এটাৰ কথা-বতৰা, ইয়াত দৰবাৰৰ কোনো উল্লেখ নাই; অৱশ্যে, অসমীয়া ল’ৰাটোৱে মিঠাই-ওৱালাৰ পৰা দৰবাৰ উপলক্ষে মিঠাই খাই আনন্দ-বিহ্বল হৈ পইচা দিবলৈকে পাহৰিলে—

“ছিলটীয়া—মিঠাই খাইছিল কেন? এখন সাত আনা দিবাৰ টানাটানি।

লৰা—আৰে মিঞা

ছিলটীয়া—মিঞা মিঞা কবস কেন?

লৰা—মুলীজী!

ছিলটীয়া—আৰে তুই বৰ আহম্মক।”

নাটখনৰ বচনাৰ প্ৰধান উৎস চৰ্কাৰী চাকৰিয়াল ৰাজখোৱা দেৱৰ আন্তৰিক ৰাজভক্তি; ৰাজ-অভিষেক উৎসৱ উপলক্ষে অনুগত প্ৰজাৰ আন্তৰিক শ্ৰদ্ধাভক্তিৰ অৰ্ঘ্য; ভাৰতীয় জনগণৰ জাতি-বৰ্ণগত অনৈক্যৰ মাজত এক্য স্থাপনৰ সযত্ন আগ্ৰহ। নাট্যকাৰজন যেন এই মহামিলনৰ মহৎ মঞ্চৰ অনবদ্য সূত্ৰধাৰ।

কেৱল ভাষাগত উপকৰণ লৈ লঘু পৰিস্থিতিৰ যোগেদি হাস্যৰসৰ ভেটি নিৰ্মাণ কৰিবলৈ যোৱাত নাটখন প্ৰকৃত ধেমেলীয়া নাটো হোৱা নাই। নাট্যবস্তু উপস্থাপনত অলৌকিকত্ব নাই, বুদ্ধিনিষ্ঠ হাস্য বসৰ উপাদানো নাই। বৰঞ্চ, সামৰণি দৃশ্য ছটাই ৰাজ-ভক্তিৰ চৰম নিদৰ্শন দাঙি ধৰি ইয়াক গহীন সুখান্ত নাট বা কমেডিৰ শাৰীতহে স্থান দিয়ে। শেষৰ ছটা ‘দৰ্শন’—

“বৰ্গপুৰী (ছজনা অপ্সৰীৰ প্ৰৱেশ)

(বাগিণী খান্ধাজ—তাঁল একতাল)

অপ্সৰী—ভাৰতেশ্বৰৰ আজি অভিষেক দিনহে

হিয়াত আমাৰ ৰাজে আনন্দৰ বীণহে।

ৰজাৰাণী ছয়োজনে মুকুট পিন্ধিব কেনে,
আৰ্শা কৰো পুষ্পবৃষ্টি, মঞ্জলৰ চিনহে।—(পুষ্পবৃষ্টি)

পট-সলনি

বিজুলী চক্ৰমকোৱা মেঘৰ গাত ৰজা আৰু ৰাণীৰ যুগল মূৰ্ত্তি (দেৱৰাঘ)।

(যৱনিকা পতন)”

এই ছটা দৃশ্যত ৰজা-ৰাণীক নাট্যকাৰে সাক্ষাৎ দেৱ-দেৱীৰূপে কল্পনা কৰি ৰাজভক্তিৰ চূড়ান্ত নিদৰ্শন দাঙি ধৰিছে।

কলিয়ুগ—বেণুধৰ ৰাজখোৱা আৰু দুৰ্গাপ্ৰসাদ দত্ত

যুটীয়া গ্ৰন্থকাৰৰ কিতাপত কোনোজন লিখকৰে সুপৰিচয় দিবলৈ টান। দোষ-গুণৰ ভাগী কোনখিনিত কোনজন, বিচাৰ বৰা প্ৰায় অসম্ভৱ। ধেমেলীয়া নাট স্বৰূপে ৰাজখোৱাদেৱৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰতে এইখন আংশিক ভাৱে হলেও সাৰ্থক বচনা। ‘মহৰী’ৰ যশস্বী নাট্যকাৰ দুৰ্গাপ্ৰসাদ দত্ত মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ লিখনীৰো যুটীয়া পৰশ লাভ কৰা বাবেই হবলা এই নাটখনে ৰাজখোৱাৰ বাকী কেইখন ধেমেলীয়া নাটক ভালেখিনি বিষয়ত চেৰ পেলাইছে। ই নামত পাঁচ-অঙ্কীয়া, অথচ তেনেই সৰু। অতি চমু পৰিসৰতে অঙ্ক আৰু দৃশ্য বিভাজন নীতিত ৰাজখোৱাৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱ স্পষ্ট।

এই ব্যঙ্গাত্মক নাটখনত ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু আদি দেৱগণক মানৱীয় গুণেৰে বিকৃত কৰি সমাজৰ ক্ৰুৰ-বিচাৰিত কেতখিনি ব্যঙ্গ কৰা হৈছে। কলিকালত মানুহৰ ধৰ্ম-কৰ্ম নোহোৱা হ’ল। সেইদেখি “মনুষ্য জাতিৰ মুক্তিৰ উপায়” উদ্ধাৱন কৰিবৰ বাবে তেওঁলোকে আলোচনী সভা পাতিলে আৰু উপদেশ লবৰ বাবে ঐক্যৰ ওচৰলৈ প্ৰতিনিধি পঠিওৱাৰ দিহা কৰা হ’ল। প্ৰতিনিধিগণে কৃষ্ণৰ উপদেশ অনুসৰি মনুষ্য গৰ্ভত থিত্তি লাভ কৰি পৃথিৱীত জন্ম লবলৈ থিক কৰিলে। ইয়াৰ পাছত ভাগৱতী, মহাস্ত আৰু শিশ্যসকলৰ মাজত শাস্ত্ৰ আলোচনাৰ দৃশ্য এটা দিয়া হৈছে। ভাগৱতীয়ে পুথিৰ পদ গায়—

“যি ধানে থাকে সিটো স্তম্ভস্তক।

নহিকে ছুৰ্ভিক মাৰি মৰক।

নহিকে ব্যাধি ব্যাধ সৰ্পতয়।

একো উপসৰ্গ নোপজে তয়।”

মহন্তই ইয়াৰ অৰ্থ কৰে এইদৰে—

শ্রমশ্রুতক মণি আনি যদি কোনোৱে আমাৰ সাধু মহন্তৰ আগত থিয় দিয়ে, তেনে হলে তেওঁৰ আছকাল বা বোগ ব্যাধি একো নহয়। ‘উপসৰ্গ’ শব্দৰ অৰ্থ ব্যাখ্যা কৰি কয় যে, উপসৰ্গ বিশটা প্ৰ, পৰা, অপ, সম আদি। যি সাধু মহন্তক প্ৰণাম নকৰে, সেই পাপিষ্ঠক ‘প্ৰ’ ভূতে ধৰে, যি গুৰু কৰ দিবলৈ পৰাশ্রুত, তাক ‘পৰা’ ভূতে পাই ধন-বিত নাশ কৰে। এইদৰে শাস্ত্ৰৰ বিকৃত অৰ্থ কৰি হাশ্ববসৰ যোগান ধৰা হৈছে। এনেতে মূৰ্ত্তিমান কলিকাল আৱিৰ্ভাৱ হৈ নিজৰ কাৰ্য্যকলাপৰ চমু পৰিচয় এটি দাঙি ধৰে।

নাটখনত ভাব-গত আৰু ভাষা-গত দুয়োবিধ উপাদানেৰে হাশ্ববস সৃষ্টি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। দেৱতাক মানৱীয় মূৰ্ত্তিলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাত হাশ্ববস সাধাৰণতে নজমে। পৌৰাণিক নাটবোৰতো এই ৰীতি আছে। কিন্তু এই নাটখনিত দেৱতাৰ চিন্তাধাৰা আৰু কাৰ্য্য প্ৰণালীত যি অসঙ্গতি আৰু অসামঞ্জস্যতা নিহিত কৰা হৈছে, সি বসৰ সৃষ্টি নকৰি থকা নাই। নাৰদৰ নাম “নাৰদ চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য”; তেওঁ “স্বৰ্গৰ হিতকাৰী সম্পাদক”, দেৱতাসকলে সভা পাতিবলৈ ঠিক কৰি ৰাইজৰ মাজত এইদৰে “জাননী” প্ৰচাৰ কৰিলে। “ইয়াৰ দ্বাৰা স্বৰ্গ মিউনিচিপিলিটিৰ ভিতৰত আমোলাপটি, বঙালী পটি, চক্ বজাৰ আদি ঠাইৰ ‘বেটপেয়াৰ’ সকলক আৰু সূৰ্য্যালোক, চন্দ্ৰলোক আদি ৰায়তসকলক আৰু কুমাৰ, কুমাৰ, ধোবা, নাপিত আদি প্ৰজাক জনোৱা যায় যে অহা দেওবাৰৰ দিনা বেলি পৰোতেই ‘নাচনীঘৰ’ত এখনি ৰাজহুৱা মেল বহিব। বিষয়—‘মমুখ্য জাতিৰ মুক্তিৰ উপায়’ (Salvation to mankind) ; সকলোৱে যেন ঠিক সময়তে মেলত উপস্থিত হয়।

সৰ্ব্বধাম

১২ জুলাই, ১৯০৪ খৃঃ

শ্ৰীনাৰদ চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

স্বৰ্গৰ হিতকাৰী সম্পাদক”

নিৰ্দিষ্ট দিনত দেৱতাসকলে “বিষ্ণু চন্দ্ৰ”ৰ সভাপতিত্বত সভা পাতি মমুখ্য জাতিৰ কুশলৰ অৰ্থে প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰি দেৱতাসকলে পৃথিৱীত ভিন ভিন সম্প্ৰদায়ত জন্মগ্ৰহণ কৰিবলৈ থিক কৰে, যেনে,—সূৰ্য্যই বুঢ়াগোঁহাইৰ ঘৰত, কুবেৰে কেঞাৰ ঘৰত, বিশ্বকৰ্মাই সোণাৰীৰ ঘৰত, বিষ্ণুৱে সত্ৰৰ অধিকাৰৰ ঘৰত। কাৰ্ত্তিকে ‘বাবু’ হৈ উপজি “Executive religion” চলাবলৈ গাত ললে। এইখিনিটাক কাহিনীয়ে ষথেষ্ট উৎকৰ্ষা সৃষ্টি কৰিছে; ভাব-গত হাশ্ববসৰ উদ্বেক নহৈও থকা নাই। ইয়াৰ পিছৰ অৱত উৎকৰ্ষাৰ অৱসান ঘটিল; ভাব-গত পৰিস্থিতিয়ে কণ সলাই হাশ্ববস সকাৰৰ বাবে ভাষাক আশ্ৰয় কৰিব-লগীয়া হ’ল। নাৰদে হিন্দীত থেমেলীয়া গীত এটা

গালে, ভাগতীয়ে শাস্ত্ৰ পাঠ কৰিলে, মহন্তই পদৰ বিকৃত ব্যাখ্যা আৰম্ভ কৰিলে। কলিযুগে মূৰ্ত্তিমান আকাৰত দেখা দি গহীন ভাবেৰে স্বগতঃ উক্তিৰে কেইটামান যথার্থ সত্য নিৱেদন কৰিলে, যেনে—“মই কাকো অত্যাচাৰ কৰা নাই, কাকো জাতীয় ধৰ্মত হাত দিয়া নাই……সকলো বিধ স্বাস্থ্যকৰ পান-ভোজনত মানুহক অধিকাৰ দিছো”……ইত্যাদি। শেষ দৃশ্যত ‘নিয়তি’ আবিৰ্ভাৱ হৈ বিশ্বজগতৰ চিৰন্তন খীতি-নীতিৰ এটি গুৰুগন্তীৰ চিত্ৰ গীতৰ যোগেদি দাঙি ধৰিলে এইদৰে—

“বিশ্বজগতৰ বিধি কোনেনো লজ্জিব পাবে” ইত্যাদি।

মূৰ্ত্তিমান কলিকাল আৰু নিয়তিৰ নীতিমূলক বচন-সমূহে হাশ্ববস উদ্ৰেকত বিজুটি ঘটালে। হাশ্ববসৰ কাহিনী গহীন নাটকীয় বাতিলৈ ৰূপান্তৰিত হ’ল।

হাশ্ববসাত্মক নাটকপে উৎকৃষ্ট নহলেও চিন্তাধাৰাত নাট্যকাৰদ্বয়ৰ মৌলিকত্ব আছে, দেৱতাৰ যোগেদি মনুষ্য সমাজত অসম্ভৱত অলৌকিক কাৰ্য্য-কাহিনীৰ উদ্ভাৱনাত তেওঁলোকৰ নৈতিক সাহসৰ পৰিচয়ো পোৱা যায়।

টোপনিৰ পৰিণাম—সাত-অক্ষীয়া ক্ষুদ্ৰ নাট; অন্ধ আৰু দৃগ্‌বোৰ নিচেই চুটি—টোপনি নামৰ এজন উচ্চ শিক্ষিত ডেকা। জাইবৰৰ জীয়েক আজলীক টোপনিয়ে বিয়া কৰাবলৈ ইচ্ছা কৰিছে, কিন্তু প্ৰতিদ্বন্দ্বী থকা বাবে পৰা নাই। এদিন সন্ধিয়া জাইবৰৰ ঘৰত টোপনি আলহীৰূপে উপস্থিত। জাইবৰৰ ঘৈণীয়েক চিলনীয়ে টোপনিক খুৱাই-বুৱাই এটা খোটাণিত শুবলৈ দিলে আৰু আজলীক কলে, তাই আলহীক কাপোৰ-কানি যি লাগে দিব। এনেতে খোটাণীৰ পৰা আজলীয়ে চিঞৰ মাৰি উঠিল—“আই ঐ আই, টোপনিয়ে জোকাইছে।” চিলনীয়ে উত্তৰ দিলে—“টোপনিয়ে জোকাইছে যদি শুই থাক।” সেইমতে আজলীয়ে তাতে শুই থাকিল আৰু ছয়ো পিছদিনা বাতি পুৱাই উঠি পলাই যাবলৈ ঠিক কৰিলে। শেষত ছয়ো পতি-পত্নীৰূপে সুখেৰে কাল কটাই থাকিল।

নাটখনৰ কাহিনীত নতুনত্ব নাই; ‘টোপনি’ এই শব্দটো দ্ব্যৰ্থবোধক ৰূপে প্ৰয়োগ কৰি নাট্যকাৰে কিঞ্চিত হাশ্ববস ৰোৱাবলৈ সমৰ্থ হৈছে। “টোপনিয়ে জোকাইছে” বুলি আজলীয়ে কৈছিল এই অৰ্থত যে টোপনি নামৰ ডেকা ল’ৰাটোৱে তাইক আমনি কৰিছে; কিন্তু মাকে বুজিলে বেলেগ অৰ্থত এইদৰে যে তাইৰ টোপনি আহিব খুজিছে। ‘টোপনি’ শব্দ-শ্লেষ এই নাটৰ একমাত্ৰ হাশ্ববসৰ কেন্দ্ৰ; ইয়েই নাট্য শ্লেষৰূপে ক্ৰিয়া কৰি নাট্যিক আমোদৰ সামগ্ৰী যোগাইছে।

ভিন্নি বৈদী—সাত-অক্ষীয়া ক্ষুদ্ৰ নাট; কোনো অন্ধত দৃশ্য নাই এটা। অন্ধ, দৃশ্য সকলো চুটি। অলিৰাম এজন শিক্ষিত ডেকা। তেওঁ তিনিজনী ভিকতা বিয়া কৰালে; এজনী-অশিক্ষিতা, এজনী অল্প শিক্ষিতা, এজনী উচ্চ শিক্ষিতা। কিন্তু

কোনোজনীৰ পৰাই প্ৰকৃত সুখ নেপাই ফকিৰৰ বেশ ধৰি ঘৰ এৰি কাণীলৈ যাবলৈ স্থিৰ কৰিলে। এইদৰে এদিন অলি যাব ওলাল; ঘৈণীয়েকহঁতে গম পাই বপুৰাক আগচি ধৰিলে আৰু তেওঁ যদি যায় সিহঁতো লগতে যাবলৈ থিৰ কৰিলে। শেষত অলিৰ ইচ্ছা মতে ভোলানাথ ফকিৰ আৰু চেলাই দুয়ো তেওঁক হাতত ধৰি টানি নিব খোজে; অলিৰাম চিত্ খাই পৰে। ঘৈণীয়েক তিনিজনীয়ে ভৰি দুখন দাঙি ধৰে। অলিক কোনেও কোনো কালে নিব নোৱাৰা হয় আৰু আটাইবোৰৰ টনা-টনিত বেচাৰা কুমাৰৰ চকাত ঘূৰাদি ঘূৰিব ধৰে; অৱশেষত অলিয়ে কয়—“স্বৰ্গলৈ যোৱা আৰু মিছা হ’ল। তিনি ঘৈণীৰ প্ৰেমত পৰি সত্ত্ব প্ৰাণ নাশৰ আশঙ্কা হ’ল। উৰ্দ্ধবাহু হৈ চিঞৰি কওঁ, কোনেও তিনি সংসাৰ নকৰিব। তিনি ঘৈণীৰ স্বামীৰ সংসাৰ ভোগতো নহয়েই, স্বৰ্গভোগো নহয়। তিনি ঘৈণীৰ প্ৰেমত পৰিলে কুমাৰ চাকৰ দৰে ঘূৰিব লাগে। সংসাৰবাসী সৱধান! সৱধান!!” (৭ম অঃ ৪র্থ দৰ্শন)

এই নাটৰ হাস্যৰস পৰিস্থিতি-গত। বহু বিৱাহৰ অশুভ পৰিণতি দেখুৱাটোৱেই নাট্যকাৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য; তেওঁৰ মতে “ডেকালী তেজৰ প্ৰেম অন্ধ”। অলিৰামে ডেকালী তেজৰ প্ৰেমত অন্ধ হৈ তিনিজনীকৈ তিকতা বিয়া কৰালে। কাহিনী ভাগৰ প্ৰধান অংশ এই বিষয়টোৱেই (৫ম অঙ্ক পৰ্য্যন্ত)। ৬ষ্ঠ অঙ্কত নায়ক অলিৰামে অকলে বহি সংসাৰ-মকৰ কথা চিন্তা কৰে। তেওঁৰ “প্ৰেম মন্দাকিনী ক্ৰমশঃ শুকাই” যায় আৰু তেওঁ বাকী ছোৱা জীৱন কাণীবাসী হৈ কটাবলৈ থিৰ কৰে। (৭ম অঙ্ক ১ম দৰ্শন)। এই খিনিলৈকে নাটকীয় পৰিস্থিতি গহীন। ৭ম অঙ্কৰ শেষ দৰ্শনত মাথোন কাহিনীয়ে থিতাতে অভাৱনীয় পৰিৱৰ্ত্তিত গতি ধাৰণ কৰিলে। তিনি ঘৈণী, ভোলানাথ ফকিৰ আৰু চেলাৰ টনা-আজোৰাত অলিৰামৰ দেহাটো কুমাৰৰ চাকত ঘূৰাদি ঘূৰিব ধৰিলে। অতপৰে গহীন পৰিস্থিতিত অগ্ৰগতি লাভ কৰি অহা কাহিনী ভাগৰ হঠাতে হাস্যৰসাত্মক পৰিৱৰ্ত্তন নাটকীয় হৈ পৰাত কাহিনী উপভোগ্য হৈ পৰিল। একেলগে তিনি গৰাকী পত্নীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰোতা শিক্ষিত যুৱক অলিৰামৰ এনে এটা হাস্যাত্মক পৰিণতি সঁচাকৈয়ে সবল হাঁহিব সামগ্ৰী।

চোৰৰ সৃষ্টি—‘অলিৰাম আৰু চকুৰি ডকাইত’ (‘Alibaba and the forty thieves’)ৰ হাঁ লৈ লিখা ই এখন অমুক্ত সপ্তাঙ্ক নাট। অঙ্ক আৰু দৰ্শনবোৰ নিচেই চমু। প্ৰকাশভঙ্গী সবল গজ্জ, ঠায়ে ঠায়ে গীত আৰু এঠাইত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দও আছে।

বতনপুৰৰ বিখ্যাত চোৰ ধুবন্ধৰ আৰু তাৰ সখিয়েক পুৰন্দৰৰ অদ্ভুত চৌৰ্যবুদ্ধিক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্য কাহিনী প্ৰস্তুত কৰা হৈছে। ধুবন্ধৰে চুৰ কৰে ধনীৰ ঘৰত; আৰু সেই ধন খৰছৰ জোখাৰে নিজলৈ ৰাখি বাকীখিনি দুখীয়াৰ মাজত বিলাই দিয়ে। কোনো কামৰ বাবে কোনোবাই তাৰ ওপৰত ভৰসা কৰিলে ধুবন্ধৰে তাক সহায় কৰে।

সি নিদ্ৰাবাণ জানে আৰু তাৰে বলত অসাধ্য সাধন কৰি পৰোপকাৰ কৰে। কঠাল গুৰিৰ ডেকা মৌৰাম আৰু জবাবাৰীৰ ডেকা ধুমুহা। এওঁলোকৰ ঘৈণীয়েক দুজনী গিৰিয়েকৰ সৈতে অমিল। সেইদেখি ধুবন্ধৰ চোৰে নিদ্ৰাবাণ মাৰি নিশাটোৰ ভিতৰতে ছয়োকে চুঠাইলৈ নি স্বামী পৰিৱৰ্ত্তন ঘটাই পেলালে। চেনিদৈ ধুমুহাৰ ঘৈণীয়েক গুচি মৌৰামৰ হ’ল, বতাহী মৌৰামৰ গুচি ধুমুহাৰ হ’ল। ছয়ো নব দম্পতিয়ে সুখেৰে কাল কটাব ধৰিলে।

ধুবন্ধৰ নিদ্ৰাবাণ আৰু তাৰ ফলত ঘটনাৰ যি অস্বাভাৱিকতা আৰু অলৌকিকতা সেয়ে নাটখনিৰ উপভোগ্য বিষয়। নাট্যকাৰে ধেমেলীয়া নাট নাম দিছে যদিও এইখন দৰাচলতে অদ্ভুত বসব নাট; এঘৰত এজনী তিৰোতাৰ বদলি নিশাটোৰ ভিতৰতে অইন এজনী হৈ উঠা বিষয়টোত হাঁহি উঠাতকৈ আচৰিতহে হবলগীয়া হয়। পৰিৱৰ্ত্তনটো কেনেকৈ সম্ভৱ হব পাৰিলে বিশ্বাস নহয়; ঘটনাৰ পৰিৱৰ্ত্তনত মায়া আছে, ইলুজাল আছে।

কুৰি শতিকাৰ সত্যতা—(সামাজিক নাট) “ইয়াত কুৰি শতিকাৰ সত্যতাই আমাক কেনেকৈ অতীত আৰু বৰ্ত্তমানৰ উভয় সৰুতত পেলাইছে তাৰে এটি ফটফটীয়া চিত্ৰ দাঙি ধৰা হৈছে” (‘ডাঙৰীয়া বেণুধৰ ৰাজখোৱা’—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ সম্পাদিত)।

দুৰ্য্যোধনৰ উকভজ, দক্ষযজ্ঞ—ৰাজখোৱাৰ এই দুখনেইহে পৌৰাণিক নাট। প্ৰথমখন পাঁচ-অঙ্কীয়া, দ্বিতীয়খন ছয়-অঙ্কীয়া। অঙ্ক সংখ্যা বেছি হলেও, ছয়ো খনেই অল্প পৰিসৰৰ নাট। সেই সময়ত দীৰ্ঘ পৰিসৰৰ নাটবোৰেইহে সাধাৰণতে মঞ্চত ঠাই পাইছিল। ৰাজখোৱাৰ এই দুখন নাট চুটি হোৱা বাবেও একেধাৰে ঠাই নোপোৱা নহয়। কিন্তু সি অভাৱতহে, নাটকীয় গুণত নহয়। নাট্যকাৰে নিজেই কৈছে,— “অসমীয়াত নাটক নাই, অসমীয়াত গান নাই। যেতিয়া আমাৰ প্ৰত্যেক থিয়েটাৰত অসমীয়া নাটকৰ অভাৱ নেথাকিব, যেতিয়া আমাৰ মানুহৰ মুখে মুখে অসমীয়া গান শুনিবলৈ পোৱা যাব, তেতিয়া জানিম আমাৰ ভাষাই প্ৰকৃততে উন্নতিৰ বাটত আগ বাঢ়িছে। আমাৰ নিশকতীয়া কাপেৰে যি পাবো সেই মহৎ উদ্দেশ্য আগত লৈ নাটকৰ আৰ্হাৰে ছপাতিমান লিখি ৰাইজৰ আগত দাঙি ধৰিলো” (‘দুৰ্য্যোধনৰ উকভজ’ৰ পাতনি)।

সেইদিনৰ বীতি অনুসৰি এনেবিধৰ চুটি গহীন নাট কেতিয়াবা এবাৰ নোহোৱা কাৰণত অভিনীত কৰিবলৈ হলে অনুৱৰ্ত্তীকপে লগতে দুই-এখন লক্ষু ধেমেলীয়া নাটবো অভিনয় কৰা হয়। এই দুখন নাটৰ অভিনয় প্ৰসঙ্গতো এনে অনুৱৰ্ত্তী নাটৰ অভিনয়ৰ কথা পোৱা যায়।

নাট্যকাৰ মঞ্চকলা-অনভিজ্ঞ আৰু সেইবাবে মঞ্চত এই নাট দুখনৰ পূৰ্ণ কল

প্ৰদৰ্শনত কেইটামান বাধা সৃষ্টি হয়, যেনে—‘দক্ষযজ্ঞ’ত দক্ষৰজাৰ শিৰশ্ছেদ কৰাৰ পিছত এটা ছাগলিৰ মূৰ সংযোগ কৰিব লাগে ; ইয়াৰ পিছত দক্ষৰ বচন ; সেইদৰে সতীৰ মুহূৰ্ত্তে মুহূৰ্ত্তে মূৰ্ত্তি পৰিৱৰ্ত্তন, যেনে, কালীমূৰ্ত্তি, তাৰামূৰ্ত্তি, ষোড়শী মূৰ্ত্তি আদি। ‘হৰ্ষোদ্যনৰ উকভজ্ঞ’ত অশ্বখামাই পাঁচটা কটা মূৰ আনি হৰ্ষোদ্যনৰ হাতত দিয়ে আৰু হৰ্ষোদ্যনৰ একো একো টিপাতেই প্ৰতিটো মূৰ ভাগি যায়। তেতিয়াহে তেওঁৰ বোধ জন্মিল যে এই কেইটা পঞ্চপাণ্ডবৰ মূৰ নহয়। এনেবোৰ দৃশ্য মঞ্চত কপায়ণ কৰা প্ৰায় অসম্ভৱ।

‘হৰ্ষোদ্যনৰ উকভজ্ঞ’ৰ আধাৰ পুথি কাশীদাসী মহাভাৰত ; বিষয়-বস্তু কুকক্ষেত্ৰ যুদ্ধৰ শেষ খণ্ড। কুকুল প্ৰায় ধ্বংসপ্ৰাপ্ত হোৱা দেখি হৰ্ষোদ্যনে আত্ম-বক্ষাৰ অইন একো উপায় নেদেখি দ্বৈপায়ন হৃদত আশ্ৰয় লয়গৈ। ব্যাধৰ মুখে এই সংবাদ পাই পঞ্চপাণ্ডৱ গৈ তাত উপস্থিত হয় আৰু হৰ্ষোদ্যনক সমবক্ষেত্ৰলৈ আহ্বান কৰে ; তাতে এই কুকপুঙ্গবৰ উকভজ্ঞ হয়। হৰ্ষোদ্যন-বধত নাট্য কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি হৈছে আৰু ই কাশীদাসী মহাভাৰতৰ অন্তৰ্ভুক্ত। কিন্তু অসমীয়া মহাভাৰতৰ মতে সেই সময়ত সৰগৰ পৰা তালৈ এখন বিমান আহে আৰু মৃত হৰ্ষোদ্যনক আকাশ পথেৰে সৰগৰ পিনে লৈ যোৱা হয়। হৰ্ষোদ্যনৰ মৃত্যুত নাটকৰ সামৰণি পৰিছে যদিও, উপস্থাপন ক্ষেত্ৰত নাটখন বিবাদান্ত হোৱা নাই।

আধুনিক সাহিত্য যুগত ভাৰত দাসৰ ‘অভিমন্ত্যবধ নাটক’ৰ পিছত মহাভাৰত-সংক্ৰান্ত বিষয়ৰ ভিত্তিত ৰচনা কৰা এইখন আনুমানিক তৃতীয় বা চতুৰ্থ নাট হ'ব।

দক্ষযজ্ঞ :—এবাৰ দেৱতাৰ কল্যাণাকাঙ্ক্ষী এটা মহাযজ্ঞ পতা হয় আৰু তাত শিৱ প্ৰমুখ্যে সকলো দেৱতা উপস্থিত হয়। যেতিয়া দক্ষৰজা উপস্থিত হ'লগৈ সকলো দেৱতাই থিয় হৈ সন্মান জনালে, কিন্তু জোৱায়েক শিৱ আসনৰ পৰা তুটিল। ইয়াতে অপমান বোধ কৰি তেওঁ প্ৰতিশোধৰ পণ লৈ নিজে এটা যজ্ঞ পাতিলে আৰু তালৈ শিৱ অবিহনে সকলো দেৱতাক নিমন্ত্ৰণ কৰিলে ; যেতিয়া নাৰদে এই খবৰ শিৱক জনালেগৈ শিৱ-পাৰ্বতী দুয়োৰে মন চঞ্চল হৈ পৰিল। বিনা নিমন্ত্ৰণে হলেও আৰু স্বামীৰ অনুমতি নহলেও মাকৰ ঘৰলৈ জীয়েক যোৱাত দোষ নাই— ইয়াকে সাবোগত কৰি নন্দী-ভূঞীক লগত লৈ সতী পাৰ্বতী দক্ষ-যজ্ঞত উপস্থিত। মাক প্ৰসূতিয়ে জীয়েকক আতৌ-পুতৌ কৈ আদৰিলে, কিন্তু শিৱক নিমন্ত্ৰণ নকৰা বিষয় লৈ দক্ষৰ সৈতে সতীৰ তৰ্ক-বিতৰ্ক ইমান বেচি হল যে সতী অতিষ্ঠ হৈ পৰিল। যজ্ঞস্থলীত ভয়ঙ্কৰ প্ৰলয় হল। স্বামীৰ অপমান সহিব নোৱাৰি সতীয়ে দেহত্যাগ কৰিলে। এই বাতৰি পাই শিৱই বীৰভদ্ৰক যজ্ঞ ধ্বংস কৰিবলৈ পঠিয়ালে। যেনে আদেশ তেনে কাম। ভূত-প্ৰেতগণ আহি যজ্ঞ-সম্ভাৰ সকলো নষ্ট কৰি হাহাকাৰৰ

ধনি তুলিলে ; বীৰভদ্ৰই দক্ষৰজাৰ মূৰ ছিঙি পেলালে। শিৱও আহি যজ্ঞস্থলীত উপস্থিত হলহি আৰু সতীৰ দেহ কান্ধত লৈ বলিয়াৰ দৰে ঘূৰি ফুৰিব ধৰিলে। এনেতে আকাশ-বাণী হ’ল যে সতীৰ দেহ বিষ্ণুৱে সুদৰ্শন চক্ৰৰ দ্বাৰা তিনি খণ্ড কৰি ৰত্নপীঠ, কামপীঠ আৰু সৌমাৰ পীঠত পেলাইছে। মেনকাৰ গৰ্ভত তেওঁৰ পুনৰ জন্ম হব আৰু পুনৰ তেওঁ সতীক লাভ কৰিব। এই বাণীত শিৱই সাস্তুনা লাভ কৰিলে। তেওঁৰ আদেশ মতে বীৰভদ্ৰে ছাগলীৰ মূৰ এটা আনি দক্ষৰ ছিন্নশৃঙ্খত সংযোগ কৰিলে ; দক্ষই ষোড়শোপচাবে শিৱ পূজা কৰিলে।

বৈষ্ণৱ যুগৰ অকীয়া নাটত বিষ্ণুমাহাত্ম্য দেখুৱাই আধুনিক যুগতো সেই চৌৰ খলকনিতো বহুত কবি নাট্যকাৰ উদ্ভাউল। ৰামায়ণ-মহাভাৰতৰ বিভিন্ন কাহিনীৰ প্ৰতিও আধুনিক যুগৰ নাট্যকাৰ সকলে দৃষ্টিপাত নকৰি থকা নাই। কিন্তু শিৱ-মাহাত্ম্য দেখুৱাই ৰচনা কৰা নাট ৰাজখোৱাই আধুনিক যুগত প্ৰথম লিখিলে। এতিয়ালৈকে এই বিষয় লৈ প্ৰকাশিত অইন এখনি নাট অতুল হাজৰিকাৰ ‘সতী’ (১৯৬২)। গতায়ুগতিক ৰীতিৰ পৰা আতৰি আহি নতুন বিষয় লৈ নাট ৰচনা কৰাত সাহিত্যিকজনৰ এক নতুন পৰিচয় পোৱা যায়।

‘দুৰ্য্যোধনৰ উকভঙ্গ’ৰ দৰে এই নাটৰ বিষয়-বস্তু কাহিনীমূলক ; কিন্তু প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু ভাষা বিষয়ত সুকীয়া। আদিৰ পৰা অন্তলৈকে চৰিত্ৰসমূহৰ ক্ৰোধ-তৰ্জন-গৰ্জন আদি নাটখনৰ মূল আকৰ্ষণৰ বিষয়। বৌদ্ৰবস-প্ৰধান এই নাটখনিক সতীৰ দেহভাগ কাৰ্য্যায়ো, কৰুণ-বসসিক্ত কৰিব পৰা নাই। বৌদ্ৰবসে সম্ভাৱ্য কৰুণ বসক আত্ম-প্ৰকাশ কৰিবলৈ সুযোগ দিয়া নাই। শিৱৰ অনমনীয় ক্ৰোধ আৰু দক্ষৰ ওপৰত লোৱা প্ৰতিশোধ (যজ্ঞস্থলীত উৎপাত, বিভীষিকা) সৃষ্টি ব্যৱস্থাই বৌদ্ৰবস উৎকলি নটখনিৰ নাট্যিক গুণ বৰ্দ্ধন কৰিছে।

যজ্ঞস্থলী ধ্বংস হোৱা দৃশ্যটোত বৌদ্ৰ আৰু বীভৎস বসৰ বহুল আলোচনৰ যোগান ধৰি নাট্যকাৰে ‘দক্ষযজ্ঞ’ত নাট্যশিল্পৰ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিব পাৰিছে। শিৱৰ ভূত-প্ৰেতবোৰ আহি যজ্ঞ লণ্ডত কৰি পেলায়, নানা উৎপাতৰ সৃষ্টি হয়—কোনো কোনো সভাসদৰ দাড়ি উঘালে, কাৰো কাৰো মূৰত টকবিয়াই তেজ উলিয়ায়, দক্ষ মন্ত্ৰাৰ মুখ মাটিত ঠেকেছি দিয়ে, দক্ষৰজাৰ মূৰ ছিঙে। সিহঁতে বিকট চিঞৰ-বাখৰ কৰি গীত গাব ধৰে—

“ভূত—কেহে খেতেতাক্ খিঙ্ক।

প্ৰেত—জেবেবাং ভাদিবি ক্ৰন।

শিলাচ—খিৰখিতি খেদেবি ধুম দাঙ” ইত্যাদি।—(৫ম অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)

সতীৰ চৰিত্ৰত বীৰাঙ্গনা নাবীৰ লক্ষণ আৰু শিৱৰ চৰিত্ৰত প্ৰতিহিংসা-পৰাক্ৰম বীৰ-

লক্ষণ স্পষ্ট ভাবে ফুটি উঠিছে। পিতাক দক্ষৰজাই যোতয়া সতীৰ আগত শিৱৰ নিন্দাবাদ কৰে, সতীয়ে কথাই কথাই পিতাকৰ সৈতে তৰ্ক কৰি নিৰ্ভীক ভাবে যিদৰে উত্তৰ-প্ৰত্যুত্তৰ দিছে, দক্ষক তত্ত্বজ্ঞান দিছে সেয়ে তেওঁৰ চাৰিত্ৰত সতীৰ ভাবৰ প্ৰলেপ দিছে।

“সতী—মোৰ যদি শৰীৰৰ সৌন্দৰ্য্য টুটিল, তুমি নিশ্চয় জানিবা মোৰ হৃদয়ৰ সৌন্দৰ্য্য বাঢ়িল। হৃদয় শৰীৰৰ অধীশ্বৰী। তোমাৰ হৃদয় নাই, সেইদেখি আজি তোমাৰ এই বিপ্লৱ—সেই দেখি আজি তোমাৰ পুণ্যৰহিত শিৱযজ্ঞ। মই যেতিয়া শিৱক স্বামী বৰিলো, তেতিয়া মই ত্ৰৈলোক্যৰ বাণী হলো। ৰাজন, তুমি আজিলৈকে এই সামান্য তত্ত্ব বুজিব নোৱাৰিলা।

দক্ষ—তেনেহলে শ্বাশানৰ বাণী কোন? শিৱ শ্বাশানৰ অধিপতি নহয়নে?

সতী—প্ৰাণী মাত্ৰবেই শ্বাশান গন্তব্যস্থান।

দক্ষ—ভদ্ৰুৱা শিৱক যজ্ঞভাগ কেলৈ?

সতী—পাপমতি ৰাজন, এই ভাং দেৱ-তুৰ্লভ, মুনিবাহিত সচ্চিদানন্দ বস্তু। ভাং নহলে ত্ৰিভুবন পাপভ্ৰষ্ট হব।.....

দক্ষ—যাৰ পিঙ্কিবলৈ কাপোৰ নাই—

সতী—দশদিক্ বৰ্ত্তমান থাকোতে কাপোৰৰ অভাৱ নাই।

দক্ষ—যাৰ খাবলৈ ভাত নাই—

সতী—প্ৰেমামৃত থাকোতে আন খাও কি লাগে?”...এইদৰে দক্ষৰ প্ৰায় দহোটা প্ৰশ্নৰ যথায়থ উত্তৰ দি সতীয়ে গুণী-জ্ঞানী আৰু সতীৰ দৰে বাক্যালাপ কৰি আত্ম-পৰিচয় দিছে। ইয়াৰ পিছত দেহত্যাগ কৰিলে। দেহত্যাগ শাস্ত্ৰমতে মহাপাপ। সেয়েহে তেওঁ স্বামীৰ ওচৰত পাপৰ প্ৰায়শ্চিত্ত বিচাৰিছে এটি সৰু সৰু গীতেৰে—

গীতিৰ শেষ ফাকি—

“অন্তকালে দয়াময় দিয়া পদঠাই,

(মোক) নিদিবা পেলাই” (সতীৰ পতন আৰু দেহত্যাগ)

(৫ম অঙ্ক ১ম দৰ্শন)

সতীৰ প্ৰাণত্যাগৰ বাতৰি পাই শিৱ অস্থিৰ হল, তেওঁৰ ক্ৰোধাগ্নি হৃৎপুণে জ্বলি উঠিল আৰু তেওঁ এইদৰে গৰজিব ধৰিলে—“তেনেহলে সঁচাসঁচিকৈ মোৰ সতী নাইকিয়া হল! কি ঘোৰ অপমান! মোৰ সতীৰ দেহত্যাগ? ত্ৰিভুবনত কোনে মোক অপমান কৰিব পাৰে? এই ব্ৰহ্মাণ্ডৰ কোনে মোৰ সতীৰ ধৰ্ম্মত আঘাত কৰিব পাৰে? মোৰ এই ভীমদণ্ডী ক্ৰিশূলৰ কোনে পৰাক্ৰম নেজানে? সতীৰ

অতুল সতীত্বৰ ভেজ কাৰ অবিদিত? আজি স্বৰ্গ মৰ্ত্য পাতাল ধ্বংস পাব—
চৰাচৰ জগৎ ভস্মীভূত হব।” (৫ম অঃ ২য় দৰ্শন)

নাটখনৰ আত্মোপাস্ত শিৱৰ চৰিত্ৰত এনে এটা ভাৱাৱেশৰ আৰোপ আছে। ‘দক্ষ-
যজ্ঞ’ৰ ওয় অঙ্ক ওয় দৰ্শনৰ গোটেই কথাখিনি কাব্যিক আৰু ইঙ্গিতপূৰ্ণ। ই নাট্য-
কাৰৰ কবিত্ব শক্তিৰ সুপৰিচায়ক। সতী যেতিয়া বিনা নিমন্ত্ৰণে হুখে-শোকে
চিন্তাৱিষ্ট হৈ দক্ষৰজাৰ ৰাজভৱনৰ ওচৰ পাওঁ পাওঁ হয়হি, তেতিয়া নন্দী-ভৃঙ্গীৰ
সৈতে তেওঁৰ এইদৰে কথাবতৰা হয়—

“সতী—নন্দী চোৱাচোন সৰোৱৰত সেই পছম পাহিৰ নলাটি বতাহত কেনেকৈ ভাগি
পৰি আছে।

নন্দী—আই, সেই পৰ্বত শৃঙ্গ পাব হলেই আমি দক্ষপুৰী পামগৈ।

সতী—পৰ্বত শৃঙ্গটি ক’লা ক’লা ডাৱৰে কেনেকৈ ঢাকি থৈছে।”.....প্ৰকৃতিৰ এই
বৰ্ণনাৰ অন্তৰালত সতীৰ আগন্তুক অপমান আৰু মৃত্যুৰ ইঙ্গিত এটি পোৱা
যায়।

যমপুৰী—এই নাটখনি বৰ্তমান চুপ্ৰাপা। ৰাতৰি কাকতৰ মন্তব্য এষাৰিবে
মাথোন ইয়াৰ পৰিচয় দিয়া হ’ল—‘যমপুৰী’ “আঠাইশ পৃষ্ঠাত সমাপ্ত এখন খেমেলীয়া
নাট; লেখক শ্ৰীবেণুধৰ ৰাজখোৱা। চাহ-মেল বা সম্বৰ্দ্ধনা সভা আদিৰ অন্তত ইয়াক
অভিনয় কৰিবলৈ ভাল। নাটখনিয়ে যমৰজাৰ নগৰৰ এটি ছবছ চিত্ৰ দাঙি ধৰিছে।
সঙ্গীতে কিদৰে যমৰজাকো জয় কৰিব পাৰে ইয়াকে ইয়াত দেখুওৱা হৈছে [‘সাদিনীয়া
অসমীয়া’ ২৭ নবেম্বৰ, ১৯৩১ চন]।

অনুৱৰ্ত্তী নাট (“After piece”) স্বৰূপেও এনেবোৰ নাটৰ প্ৰয়োজনীয়তা
আছে।

ৰাজখোৱাৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

(১) অঙ্ক-বিভাগ আৰু দৃশ্য-বিভাগৰ বিসঙ্গতি—তেওঁৰ নাট্যাৱলীত অঙ্ক-
বিভাগত কোনো সুস্থিৰ নীতি নাই। কোনো কোনো ঠাইত একোটা ‘অঙ্ক’ক ‘১ম
দৰ্শন’ নামাকৰণ কৰি সন্দেহৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে। (‘টোপনিৰ পৰিণাম’ৰ ওয় অঙ্কৰ
দৃশ্য মাথোন একেটা; ইয়াক ‘১ম দৰ্শন’ বোলা যুক্তিহীন)। ‘কলিযুগ’ আৰু
‘হৰ্ষোদধনৰ উকভজ্ঞ’ত কিঞ্চিৎ পৰিসৰতে দৃশ্যৰ বদলি ‘অঙ্ক’ নামাকৰণ কৰাত অৱশ্যে
যুক্তি নোহোৱা নহয়। কাৰণ, কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত একেটা দৃশ্যতে অগা-পিছাকৈ
যদি দুটা ঘটনা দেখুৱাব লগীয়া হয়, অথবা দুয়োটা ঘটনাৰ কাল ব্যৱধান সুদীৰ্ঘ হয়,
তেতিয়া ভাত ‘অঙ্ক’ সমাপ্তি নকৰিলে উপায় নাই! কাৰণ, অঙ্ক সমাপ্তিৰ ব্যৱস্থা

(ঔপশ্চিন) পেলাই পৰৱৰ্তী অঙ্কত পূৰ্বৱৰ্তী ‘দৰ্শন’টোৰে পুনৰ অৱতাৰণা কৰাত সন্দেহৰ স্থল নোলায়, অস্বাভাৱিকতায়ে দেখা নিদিয়ৈ। ‘টোপনিৰ পৰিণাম’ত তৃতীয় অঙ্ক প্ৰথম ‘দৰ্শন’ৰ ঘটনাস্থলী ‘জাইববৰ ঘৰ’। ইয়াৰ পৰৱৰ্তী ‘দৰ্শন’ৰ ঘটনাস্থলীও ‘জাইববৰ ঘৰ’। তৃতীয় অঙ্কত জাইববৰক চিলনীয়ে ভাত খাবলৈ ভিতৰলৈ মাতি নিছে। চতুৰ্থ অঙ্কটো ভাত খাই উঠি শুবৰ সময়ৰ ‘দৰ্শন’। গতিকে ছয়োটা দৃশ্যৰ মাজৰ কাল-ব্যৱধান ভালেখিনি নহলে অস্বাভাৱিকতা আহি পৰে। সেইবাবে ইয়াত সুকীয়া ‘দৰ্শন’ৰ বদলি সুকীয়া ‘অঙ্ক’ৰ অৱতাৰণা কৰাত যুক্তি নোহোৱা নহয়। ‘কলিযুগ’তো তৃতীয় অঙ্ক ১ম ‘দৰ্শন’ ‘গোলোকধাম’ আৰু চতুৰ্থ অঙ্ক ১ম ‘দৰ্শন’ কৈলাস। ছয়োটা ‘দৰ্শন’-স্থলী বঙ্গমঞ্চত নিশ্চয় একেটাই হব, সামান্য পাৰ্থক্যত ‘দৰ্শন’ পৰিৱৰ্ত্তন প্ৰায়ে কৰা নহয়। গতিকে নতুন অঙ্কৰ অৱতাৰণা নকৰিলে দৃশ্যাস্তৰ প্ৰদৰ্শন কৰাটো অসম্ভৱ হয়। ‘দুৰ্যোধনৰ উৰুভঙ্গ’ৰ ৩য় অঙ্ক ১ম ‘দৰ্শন’ দ্বৈপায়ন হৃদ। ইয়াৰ পৰৱৰ্তী ‘দৰ্শন’ ‘অন্তৰীক্ষ’। ‘দ্বৈপায়ন হৃদ’ৰ ঘটনা নাটকৰ শীৰ্ষ বিন্দুও নহয়। গতিকে, ইয়াত অঙ্ক পৰিৱৰ্ত্তনত একো স্পষ্ট যুক্তি দেখা নাযায়। কোনো ঠাইত সাধাৰণ এষাৰ বচন বা এটি অকণমানি গীতৰ বাবেই এটা পূৰ্ণ ‘দৰ্শন’ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে ‘দৰবাৰ’ নাটত তিনি চাৰি শৰীয়া একো একোটা গীতেবেই একোটা ‘দৰ্শন’ কৰা হৈছে। ‘কলিযুগ’ৰ ৫ম অঙ্ক ২য় ‘দৰ্শন’ ‘কলিযুগ’ নামৰ ভূমিকাটোৰ এবাৰ ‘স্বগতঃ’ বচন মাথোন। বচনযাৰ কণ্ঠতে এক মিনিটৰ ওপৰ সময় নালাগে, অথচ তাৰ বাবেই এটা সুকীয়া ‘দৰ্শন’; ‘দৰবাৰ’ৰ শেষ দৃশ্যটোত বচন নাই, কেৱল বিজুলী চক্ৰমকোৱা মেঘৰ মাজত বজা আৰু বাগীৰ যুগল মূৰ্ত্তি দেখুওৱা হৈছে। ইয়াক তেওঁ “পট-সলনি” নাম দিছে, যদিও প্ৰকৃততে ইও এক বা আধা মিনিটৰ এটা সুকীয়া ‘দৰ্শন’। অঙ্ক আৰু ‘দৰ্শন’ বিভাজন বিষয়ৰ এনেবোৰ বিসঙ্গতিৰ বাবে পাঠ্য বা কাব্য-ৰূপে ইয়াৰ বিপক্ষে কবলৈ একো নাই; কিন্তু দৃশ্য কাব্যৰূপে আপত্তি ওলায়। হুই এক মিনিটৰ অন্তৰে অন্তৰে মঞ্চৰ দৃশ্য পৰিৱৰ্ত্তন আমনিজনক, বস সঞ্চাৰৰ বাধক। বস সৃষ্টিৰ বাবে আত্মযজ্ঞিক বা আমোদজনক আৱশ্যকীয় বিষয় সংযোগ কৰি ‘দৰ্শন’ৰ পৰিসৰ বৃদ্ধি কৰা কৌশল ৰাজখোৱা দেৱৰ কৰ্ম। সেয়েহে বিষয় একোটা অতি পোনপটীয়া ভাবে উত্থাপন কৰিয়েই তাৰ সমাপ্তি ঘটাইছে আৰু নাটকীয় কলা-কৌশল প্ৰদৰ্শন-পথ বাধাপ্ৰাপ্ত হৈছে।

(২) সঙ্গীত-বহুলতা—তেওঁৰ নাট্যৱলী সঙ্গীত-বহুল। ৰাজখোৱা কেৱল নাট্যকাৰেই নহয়, গীতি কবিও। ১৯০৬ চনত ৰচিত ‘বাঁহী’ আৰু ‘সৰু লৰাৰ গান’ তেওঁৰ সুকীয়া সুকীয়া গীতৰ পুথি। ‘দৰবাৰ’ দৰাচলতে এখন গীতি-নাটেই।

অশাস্ত কোনো কোনো নাট্যকাৰে ভাষা-বৈচিত্ৰ্যৰ যোগেদি যি নাট্য-বিনোদৰ

কৌশল দেখুৱায়, বাজখোৱাই গীতৰ যোগেদি এই প্ৰয়াস কৰিছে। তেওঁৰ গীতবোৰ হুভাগত ভগাব পাৰি—

(ক) চৰিত্ৰ-গত বা উক্তি-প্ৰত্যাশ্ৰুতমূলক।

(খ) বৰ্ণনামূলক বা নৈৰ্ব্যক্তিক।

এই দুবিধৰ ভিতৰতে হান্স, কৰুণ আদি বিবিধ বসাত্মক গীত আছে। ‘দক্ষযজ্ঞ’ত দক্ষৰজ্ঞাই যেতিয়া শিব-পাৰ্বতীক যজ্ঞলৈ নেমাতিবলৈ স্থিৰ কৰিলে, দক্ষপত্নী প্ৰসূতিয়ে নাৰদৰ আগত গীতৰ যোগেদি যি মনোভাৱ প্ৰকাশ কৰিছে, সি চৰিত্ৰ-গত (বা প্ৰসূতিৰ ব্যক্তিগত উক্তিমূলক) আৰু কৰুণবসাত্মক; (গীত)—“নাৰদ, বাধিবা মোৰ এই মিনতি। জনাবা সতীক দুখুনীৰ গতি” ইত্যাদি। নাৰদৰ উত্তৰ (গীত)—“ও হে মহাবাগী, নোবোলা নোবোলা এনে কাতৰ বাগী” ইত্যাদি (১ম অঃ ২য় দৰ্শন)। ইও নাৰদৰ চৰিত্ৰ-গত আৰু প্ৰত্যাশ্ৰুতমূলক। ‘কলিযুগ’ৰ ১ম অঙ্ক ১ম দৰ্শনত হাতত সোঁতা লৈ নন্দী-ভৃঙ্গীয়ে হিন্দী ভাষাত উক্তি-প্ৰত্যাশ্ৰুতমূলক গীত গাই ব্যক্তিগত ভাৱ প্ৰকাশ কৰিছে। ‘তিনি ঘৈণী’ৰ ৭ম অঙ্ক ১ম দৰ্শনত অৰ্থাৎ অলিৰামৰ চোতালত হোৱা ধৰ্মযুগৰ অধিৱেশনত ঘোষা-পাঠ, ওজাপালীৰ গীত, বৰগীত, ব’বাগীৰ গীত আদি বিবিধ বস আৰু ৰূপৰ বিবিধ গীতৰ পৰিৱেশন কৰা হৈছে। এইখন নাটৰে অংশ বিশেষত তিনি ঘৈণীৰ মাজত অলিৰামে যিবোৰ গীত গাইছে, সেইবোৰ ব্যক্তিগত আৰু হান্স-শৃঙ্গাৰ-বসাত্মক—

“বঢ়ালো হৃদয় মাজে অমিয়া প্ৰেমৰ বুলি।

নিয়তি সুৰ্ভবি সিটি চুমিছে ধৰাৰ ধূলি।” (৩য় অঃ)

“প্ৰেম সাগৰত বলে উটি উটি প্ৰেমৰ নাও

প্ৰেমৰ বাণ ওফন্দায় প্ৰেমভৰা প্ৰেমৰ বাণ।” (৪র্থ অঃ)

অপ্সৰী, গন্ধৰ্ব-গন্ধৰ্বী, কিন্নৰ-কিন্নৰী প্ৰভৃতিৰ গীতবোৰ প্ৰায়েই বৰ্ণনামূলক বা নৈৰ্ব্যক্তিক। পৌৰাণিক নাটত এনেবোৰ গীত অস্বাভাৱিক নহয়। কিন্তু বাজখোৱাই সামাজিক ধেমেলীয়া নাটবোৰ ঠায়ে ঠায়ে এনেবোৰ গীত সংযোগ কৰি নাটবোৰত সাজ্বীভিক মাধুৰ্য প্ৰদান কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে; সামাজিক পৰিস্থিতিত অলৌকিকত্বৰ পৰশ পৰিছে। ‘কলিযুগ’ পৌৰাণিক ধেমেলীয়া নাট। ইয়াত ‘অমৰাৱতী’ৰ দৃশ্যত অঙ্গবীৰণ ওলাই “বুকু উদজাই আঁজলি ভৰাই” “উলাহ প্ৰাণেৰে” “বিজুলী হাঁহিৰে” গীত গাইছে। ‘দৰবাৰ’ৰ শেষৰ গীতটো অঙ্গবীৰ। বাজখোৱাৰ নাটকীয় গীত বোৰত ভাৱ বা ভাষাৰ গাভীৰ্য্য খুব কম। সেইবোৰ কেৱল শ্ৰব-সজ্ঞাত বচনা। ধেমেলীয়া নাটত এনে বচনাৰ বিপক্ষে কবলৈ একো নাই। কিন্তু গহীন নাটত এনে হোৱাটো বাঞ্ছনীয় নহয় যদিও, ই কালৰ প্ৰেভাৰ বুলি সমৰ্থন নকৰিলে উপায় নাই।

সেই সময়ৰ অন্ত্যান্ত নাটৰ গীততো ভাব আৰু ভাষাৰ গাভীৰ্য্য খুব কম। শেষৰ নাট কেইখনত মাত্ৰ তাৰ উন্নত অৱস্থা এটা আমাৰ চকুত পৰে—

‘তিনি ঘৈণী’ (১৯২৮) ৰ গীত :—

“বঢ়ালো হৃদয় মাজে অমিয়া প্ৰেমৰ পুলি।

নিয়তি সুৰঁৰি সিটি চুমিছে ধৰাৰ ধূলি ॥

মাতিব নে ই জীৱনে,

মৰমতে ঘনে ঘনে,

পঞ্চমত কণ্ঠ তুলি প্ৰিয়তম প্ৰেমকুলি ॥

বসন্ত মলয়া আৰু,

চলিবনে কোৱা বাক,

জীৱন বহুত মাজে বুৰিছো আজি সমূলি ॥”

(‘তিনি ঘৈণী’—৩য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)

স্বৰচিত গীতৰ উপৰিও কোনো কোনো ঠাইত নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টিৰ বাবে বিয়ানাম, বিহু গীত, বৰগীত, গ’বখীয়া গীত, অনা-অসমীয়া (বিশেষকৈ হিন্দী) গীত, সংস্কৃত শ্লোক আদিৰ সংযোগ পৰিলক্ষণীয়।

অনুকাৰ শঙ্কাৱলীৰ ভিত্তিত ৰচিত তেওঁৰ সঙ্গীত কেইটামানেও বস সৃষ্টিত অবিহণা যোগাইছে। ‘হুৰ্যোধনৰ উকডঙ্গ’ত অৰণ্যৰ দৃশ্য এটাত ভূত-প্ৰেতবোৰে এনে গীত গায়—

“মেচেলা মেচেল্ কেচেলা কেচেল্ নাচ।

লিউ লিউ পিউ হিউ ফেচ্ ফুচ্ ফাচ্” ॥ ইত্যাদি

(৪র্থ অঙ্ক ১ম দৰ্শন)

সেইদৰে ‘দক্ষযজ্ঞ’ত ভূতপ্ৰেতবোৰে গায়—

“কেহেং খেতেতাক্ থ্ৰীক্” ইত্যাদি।

(৫ম অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)

(৩) অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ—‘চোৰৰ সৃষ্টি’ত ৰাজখোৱাই এঠাইত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগো কৰিছে, যেনে,—

“কৃষ্ণ—হে প্ৰাণেশ্বৰী;

কৰিছিলো পৰিহাস জানা ছুজনীৰে

অভিন্ন শৰীৰ আৰু অভিন্ন হৃদয় ইত্যাদি।

বাধা—প্ৰাণনাথ,

কলীয়া কেহুৱা মোৰ মহাপ্ৰিয় বস্তু
মুৰুজিলা দোহ অই! কলীয়া ডাৱৰ
উৰি ফুৰে যেনে বায়ু বাহনত উঠি,
চাই থাকো একে থিৰে চকু নপচাবি”।

(৭ম অঃ ১ম দৰ্শন)

চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা (খৃঃ ১৮৭৪—১৯৬১)

[মধুলেশী বৃত্তিধৰ]

মেঘনাদ-বধ (খৃঃ ১৯০৪)

বাজৰি (১৯৩৭)

ভাগ্য-পৰীক্ষা (১৯১৬)

লীতা (?)

ভিলোক্তমা-সম্ভৱ (১৯২৯)

১৭৯৬ শক (খৃ ১৮৭৪ চনত) চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ জন্ম হয়। ১৮৯২ চনত তেওঁ প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা ‘পাছ’ কৰি কলিকতাত কলেজীয়া শিক্ষা লয়গৈ আৰু এক-এ ‘পাছ’ কৰি কলিকতাত বি-এ পঢ়িবলৈ লওঁতেই পিতৃ-বিয়োগ হয়। ইয়াৰ পিছত তেওঁ আইন পঢ়ি যোৰহাটত ওকালতি কৰেহি আৰু আজীৱন স্বাধীন ব্যৱসায় ৰূপে চাহ-খেতিত আত্ম-নিয়োগ কৰে; লগে লগে বাজহুৱা কাম আৰু সাহিত্য ক্ষেত্ৰত নানা ভাবে অৰিহণা যোগাই সন্মান লাভ কৰে। ১৯১৮ চনত তেওঁ অসম সাহিত্য সভাৰ দ্বিতীয় অধিৱেশনত সভাপতিৰ কৰিছিল; অসমৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপে ছবাবকৈ ঘূৰণীয়া মেজমেলত যোগ দি অসমৰ অতিমত ব্যক্ত কৰিছিল। ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট কেইখনৰ উপৰিও তেওঁ ‘কামৰূপ জীয়াৰী’ আৰু ‘বিহাং-বিকাশ’ নামৰ দুখন সুদীৰ্ঘ কাব্য ৰচনা কৰে। ‘বজ্জন’ (১৯২৭) তেওঁৰ উৎকৃষ্ট ধেমেলীয়া পদ্যগুৰি। ইয়াৰ উপৰিও সাময়িক প্ৰৱন্ধ পাতি, ‘বহুকোষ’ আদি বৰুৱাদেৱৰ কীৰ্ত্তিভূমিৰ উজ্জল সম্পদ। ১৯৬১ চনৰ ২৬ অক্টোবৰৰ দিনা তেওঁ স্বৰ্গী হয়।

সেইদিনত অসমত ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰথম প্ৰয়াস; বজ্জনা আৰু সাহিত্যৰ অৰাধা অৱস্থিতি। খ্যাতনামা বঙ্গীয় কবি-সাহিত্যিকৰ উৎকৃষ্ট ৰচনা সমূহলৈ অসমীয়া সাহিত্যছবাসীৰ মন স্বাভাৱিকতে আকৃষ্ট হব ধৰিলে। প্ৰতিৱেশী বাজ্য এখনৰ প্ৰখ্যাত সম্পদ সমূহৰ প্ৰতি দৃষ্টি পৰাটো স্বাভাৱিক। বঙ্গীয় কবি ৰাইকেল মধুসূদন দত্তৰ ‘মেঘনাদ বধ’ আৰু ‘ভিলোক্তমা সম্ভৱ কাব্য’ৰ বস আশ্বাদনৰ বাবে চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাদেৱৰ বঙ্গোৱাৰী মন ব্যাকুল হৈ পৰিল। তেওঁৰ ‘মেঘনাদ-বধ’ আৰু ‘ভিলোক্তমা-

সম্ভৱ' নাট এই বসন্তাদনৰ মূৰ্ত্ত ফল। 'ভাগ্য-পৰীক্ষা' ইংৰাজী গল্পৰ আভাস-সম্পন্ন অসমীয়া নাট। বঙলা সাহিত্যৰ প্ৰতি বৰুৱাদেৱৰ মোহ বাল্যকালৰ পৰাই আছিল। অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতিৰ অভিভাষণত তেওঁ নিজেই এঠাইত কৈছে—“মই ডাহানি স্কুলত পঢ়াকালত বঙালী কবিতা লিখিবলৈ চেষ্টা কৰি ল'ৰা খেমালি কৰিছিলো।”

নাট্যকাৰ আৰু বিষয়-বস্তু—‘জোনাকী যুগ’ৰ নাট্যশিল্পী চন্দ্ৰধৰে ‘মেঘনাদ’ক লৈ ‘ভাগ্য-পৰীক্ষা’ কৰিলে। পৰীক্ষাত কৃতকাৰ্য্য হৈ ‘তিলোত্তমা’ সৃষ্টি কৰিলে। কৃতী পৰীক্ষাৰ্থীৰ ‘বঞ্জন’ দেখি ওচৰ-চুবুৰীয়া বঞ্চিত হৈ পৰিল।

খনিকৰে চানেকি আগত ৰাখি প্ৰতিমাৰ গঢ় দিয়ে। শিল্পী সাহিত্যিক সকলো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। তেওঁৰ কেউখন নাটৰ জুমুঠিৰ আলম সবহভাগেই তেওঁৰ নিজা নহয়। ‘মেঘনাদ-বধ’ আৰু ‘তিলোত্তমা-সম্ভৱ’ মাইকেল মধুসূদনৰ সেই নামৰ কাব্যৰ অঙ্গবিশেষৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত; অৱশ্যে কাব্য আৰু নাট একে বস্তু নহয়। ওপৰে ওপৰে চালেই বুজা যায় হয়োটাৰে মাজত মিলতকৈ অমিলৰ ভাগেই অধিক। মধুসূদনৰ পুথি মানুহে পঢ়িছিল বা শুনিছিল, চন্দ্ৰধৰৰ খন পঢ়িছিল, শুনিছিল, চাইছিলো; ধূপ-ধূনা লগাই আদৰ-সাদৰকৈ নি বুকুত সাৱটি লৈছিল। ‘ভাগ্য-পৰীক্ষা’ৰ আলম আৰম্ভ উপস্থাপন। কথাই কথাই অসমীয়াই ভাগ্যক ধিয়ায়। “ভাগ্যৰ লেখন হয় নাযায় খণ্ডন”—অসমীয়াৰ যাউতি-যুগীয়া প্ৰবচন। সেয়েহে, পানীৰামক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যকাৰে প্ৰমাণ কৰি দেখুৱালে—

“ভাগ্য যাৰ উদয় হ'ব
মাটি ফুটি ধন ওলাব।”

ভাগ্যৰ মেৰপাকত পৰা পানীৰামৰ আঁল-বিলেখন দেখি দৰ্শকে হা-হুমুনিয়াহ চাবে, আকৌ থিতাতে উন্নতি দেখি স্বস্তি বোধ কৰে। “ভাগ্যকণ্ঠা”, “ধনকণ্ঠা” কবিৰ অগুৰুৰ সৃষ্টি। কল্পা হুগৰাকীৰ ছেউতিত বজ্জমক জিলিকি উঠে, দৰ্শক আপোন-পাহৰা হয়। নাট কেইখনত চন্দ্ৰধৰক ভাগ্যধৰ বুলিববো ধল আছে। ‘অসাব সংসাব ভাই, ইয়াত সকাম নাই’ লেখকৰ এই দৰ্শনো ইয়াত নিহিত। সূন্দ-উপসূন্দই পৰম্পৰা বুজ-বাগৰ কবি যেতিয়া প্ৰাণত্যাগ কৰিলে, কবিয়ে গাইছে—

“অসাব অসাব ই দেহ
বিষবৎ বিষয় বজিলো।
আছেনে সকাম কিবা জীৱনত বাকি?”
(‘তিলোত্তমা-সম্ভৱ’)

সেইদৰে, হৰিশ্চন্দ্ৰৰ ভ্যাগৰ অদ্ভুত মহিমা দেখি ব’বাগীয়ে গায়—

“হৃদিনীয়া দেহা কোনোবা এদিন
ধাকিব ইয়াতে পৰি
কণ্ঠতা নহব আতমা কেতিয়া
গুচি যাব কেনি উৰি।” (‘বাজৰি’)

এই নাটকতে ‘নিয়তি’য়ে ঐঠাইত বিনায়—

“ইয়ালৈকে অত অতপালি.....
পৰিলেই যায় পাবলৈ নাই
যেনে কচুপাতৰ পানী টুপি।”

পঞ্চাঙ্ক ‘মেঘনাদ-বধ’ চতুৰ্থৰ প্ৰথম নাট; কুৰি শতিকাৰ আদি ভাগত অসমৰ প্ৰায়বোৰ বঙ্গমঞ্চতে ই আদৰ-সমাদৰ লাভ কৰে। ইয়াৰ পাতনিও আছে—“ইয়াৰ আগেয়ে অসমীয়া ভাষাত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দেৰে লিখা কোনো নাটক ওলোৱা নাই”—নাট্যকাৰৰ এই উক্তি সঠিক নহয়। কিয়নো, ইয়াৰ আগতে ১৯০০ খৃষ্টাব্দত গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘জয়মতী’ আৰু ১৯০১ চনত দেৱনাথ বৰদলৈৰ ‘বৈদেহী-বিচ্ছেদ’ নাট দুপা হৈ গৈছে আৰু তেতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত নাটৰ ভিতৰত এই দুখনতেই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দই পোন প্ৰথম নাটকত স্থান পায়। অৱশ্যে অপ্ৰকাশিত নাটত এই ছন্দৰ আভাস দিহিং সত্ৰৰ কৈৱল্যানন্দন দেৱৰ বচনাত অষ্টাদশ শতিকাতে পোৱা গৈছে—

[দ্ৰ: ‘অপ্ৰকাশিত অষ্টীয়া নাট’ ১ম আধ্যা ৭ম পট]

মেঘনাদ-বধ—‘মেঘনাদ-বধ’ নাটখনৰ মূল ভেটি বামাৱণ। মাইকেলৰ ‘মেঘনাদ-বধ’ কাব্যৰ কাব্যগুৰু বাল্মীকি আৰু হোমাৰ। বামাৱণ-কাহিনীৰ মহৎ আৰু স্নিগ্ধ কবিত্বৰ ওপৰত ইলিয়াদ কাহিনীৰ উজ্জল প্ৰভাৱ পৰি মাইকেলৰ কাব্যই এক অতুলপূৰ্ব ৰূপ লৈ দেখা দিছে।

সীতাহৰণৰ প্ৰতিশোধৰ বাবে বাম-লক্ষ্মণ প্ৰমুখ্যে বহু-কুলপুত্ৰৰ সকলো বান্ধৱ-মেঘনাদ প্ৰমুখ্যে বান্ধৱ-কেশবীৰ ওপৰত জপিয়াই পৰে। লক্ষ্মণৰ হাতত মেঘনাদ নিহত হয়। কাহিনীৰ মূল বামাৱণ হলেও, নাট্যকাৰে মধুসূদন দত্তৰ কাব্য-কাহিনীৰ ওপৰতহে নাট্যপ্ৰদীপ জ্বলালে; কেৱল কাহিনীতে নহয়, ভাষা আৰু প্ৰকাশ ভঙ্গীতো; ওলট ইয়াৰ ছটিমান উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ’ল। মেঘনাদে বশৰ্কেজলৈ নিজে যাবলৈ ওলাই বান্ধৱক এইদৰে বাধা দিছে—

“বৰ্ত্তমান থাকোতে ই দাস
লাভান্ত বামেৰে যদি

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি

নিজে বণ কৰে লঙ্ঘনবে,
টুটিব নিশ্চয় এই
চিৰ-বীৰ-প্ৰসবিণী লঙ্কাৰ গৌৰৱ;
ইন্দ্ৰই হাঁহিব,
ই দাসৰ প্ৰাণে নসহিব,.....

...

...

...

বাঘৰক ছুৰাৰ জিনিছো,
তৃতীয় বাবেৰে হওক নিৰাৰ ইবাৰ।”

(১ম অঃ ২ দৃঃ)

বঙ্গ কবিয়েও কৈছে—

“ৰাজেন্দ্ৰ ! থাকিতে দাস, যদি যাও ৰণে
তুমি, এ কলঙ্ক পিতঃ ঘৃষিবে জগতে।
হাসিৰে মেঘবাহন ; ৰুষিবেন দেব
অগ্নি। ছুইবাৰ আমি হাৱান্ন ৰাঘবে;
আৰ একবাৰ, পিতঃ, দেহ আজ্ঞা মোৱে
দেখিব এবাৰ বীৰ কাঁচে কি ঔষধ।”

(১ম সৰ্গ)

নাৰীৰ শৌৰ্য্য-বীৰ্য্য প্ৰশংসা কৰি প্ৰমীলাই সম্বলৈক বাসন্তীক এঠাইত
কৈছে—

“কি কোৱা বাসন্তি
সাগৰত পৰো বুলি,
ওলায় যেতিয়া নদী পৰ্বত বিদাৰি,
কাৰ সাধ্য বোধে তাৰ গতি;
বন্ধৰ বোৱাবী মই দানৱ জীয়াবী,
মেঘনাদ স্বামী মোৰ বাহন শহৰ;
মইনো কবোনে ভয় তিহুক বামক ?” (১ম অঃ ৫ম দৃঃ)

একে প্ৰসঙ্গতে বঙ্গ কবিয়ে কৈছে—

“কি কহিলা বাসন্তী ! পৰ্বত গৃহ ছাড়ি
বাহিৰায় যবে নদী সিহু উদ্দেশে
কাৰ হেন সাধ্য যে সে ৰোধে তাৰ গতি ?

দানৱ-নন্দিনী আমি, বন্ধকুল বধু,

ৰাষণ স্বপুৰ মম, মেঘনাদ স্বামী

আমি কি ডৱাই সখি ভিখাৰী ৰাঘবে? (৩য় সৰ্গ)

নাটত ৰামৰ অমামুখিক শক্তি সূৰ্য্যবি দূতে এঠাইত কয়,—

“পৰম মায়াবী ৰাম,

মৰি প্ৰাণ পালে পুনৰপি।” (১ম অঃ ১ম দৃশ্য)

বঙ্গ কাব্যতো ধাত্ৰীৰ মুখত শুনা যায়—

“হায় পুত্ৰ মায়াবী মানব

সীতাপতি। তব শৱে মৱিয়া বাচিল।” (১ম সৰ্গ)

ব্যাকৰণৰ বিধিবিদ্ধ নিয়ম লঙ্ঘন কৰি মাইকেলে শ্বেচ্ছাতে বহুতো নাম-ধাতু প্ৰয়োগ কৰিছে, যেনে—স্তুতিলা (স্তুতি কৰিলে), শাস্তিলা (শাস্তি কৰিলে), ধ্বনিলা (ধ্বনি কৰিলে), পদাৰ্পিলা (পদাৰ্পণ কৰিলে)। নাটতো এনে প্ৰয়োগ বহুতো আছে যেনে—প্ৰদানিম, আহ্বানিছো, আবিৰ্ভাবা, নিৰ্মাণি আদি। অসমীয়াত অপ্ৰচলিত শব্দৰ প্ৰয়োগো ছই এটা মাইকেলৰ অনুকৰণতেই দিয়া হৈছে, যেনে— “নিমিষতে উতৰিম মই” (উতৰিম অৰ্থাৎ উলতিম)।

॥ নাট্যকাব্যৰ মৌলিকত্ব ॥

মূল বিষয়ত বঙ্গ কবিৰ ওচৰত ঋণী হলেও, স্থান বিশেষে নাট্যকাব্যৰ মৌলিকত্বৰ অঙ্কুৰ চকুত নপৰি নেথাকে—

(১) নাট্য প্ৰয়োজন সিদ্ধিৰ বাবে বঙ্গ কবিৰ চৰিত্ৰ সংখ্যা হ্ৰাস আৰু কল্পিত চৰিত্ৰ-সংখ্যা বৃদ্ধি কৰা হৈছে। অপ্সৰা সমূহ, সৰ্বানন্দ, শঙ্কু আদি কাল্পনিক চৰিত্ৰ।

(২) কাব্য-গত চৰিত্ৰ বিশেষৰ উক্তি নাটত নাট্য প্ৰয়োজন অনুসৰি চৰিত্ৰান্তৰত দিয়া হৈছে, যেনে, কাব্যত বীৰৰাহৰ মৃত্যু বাতৰি শুনি মেঘনাদৰ ধাত্ৰীয়ে আক্ষেপ কৰে—

“হায় পুত্ৰ, মায়াবী মানব

সীতাপতি; তব শৱে মৱিয়া বাচিল।” (১ম সৰ্গ)

নাটত ধাত্ৰীৰ চৰিত্ৰটো ৰাৱ দি নাট্যকাব্যে এই একেধাৰ কথাৰে ‘দুৰ্ভাগ্য মুখত অন্তান্ত বচন-প্ৰসঙ্গতে প্ৰকাশ কৰিলে এইদৰে—

“পৰম মায়াবী ৰাম—

মৰি প্ৰাণ পালে পুনৰপি।”

(১ম অঃ)

(৩) সখী বা অপস্বাসকলৰ বিবিধ সজীভ-সমাবেশৰ যোগেদি একোটি নাট্যোপযোগী বৰ্ণনীয় পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰা হৈছে, যেনে—

“বীৰ মেঘনাদে ধীৰে ধীৰে থিৰ গগন ঢাকি যায়।”

এই গীতটিয়ে প্ৰমোদ কাননৰ মনোহৰ চিত্ৰটি দাঙি ধৰাৰ অলপ পাছতেই “মোহন মোহিনী মূৰ্তি কেনে চোৱা……” গীতটিয়ে মেঘনাদ-প্ৰমীলাৰ মধুৰ দাম্পত্য জীৱনৰ এটি আভাস দিয়ে। কেৱল এয়ে নহয়, মেঘনাদৰ মৃত্যুজনিভ কৰুণ বস গাঢ় কৰাতো ই সহায় কৰিছে। সেইদৰে শেষৰ “প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা ছবি কিনো মনোময়” গীতটি দাম্পতিৰ পাবলৌকিক মিলন-মাধুৰী-সূচক।

(৪) শঙ্কু, সৰ্বানন্দ ধেমেলীয়া চৰিত্ৰ, গহীন বসৰ মাজত বিনোদ-বিশ্ৰাম (Dramatic relief) ৰ উৎকৃষ্ট মৌলিক উপাদান।

(৫) মাইকেলৰ কাব্য চতুৰ্দশাক্ষৰী অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ-বন্ধ বচনা। নাটত ছন্দৰ লগত গছও আছে; ছন্দ প্ৰায়েই চতুৰ্দশাক্ষৰী নহয়। কোনো কোনোৱে ইয়াক ‘গৈবীশ ছন্দ’ নামেৰে অভিহিত কৰে।

(৬) গছৰ ভাষা সহজ সৰল। সৰ্বানন্দ-শঙ্কুৰ কথা-বতৰাত নিষ্ঠাজ অসমীয়া গাৱলীয়া বচন-ৰীতি চকুত পৰে।

চৰিত্ৰাঙ্কন—মূল বামায়াণত বন্ধকুলৰ চৰিত্ৰবোৰৰ ওপৰত যি হয় ভাৱ স্থাপন কৰা হৈছে, মাইকেলৰ কাব্যত তেনে হোৱা নাই; কবিয়ে বন্ধকুলৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰকে সহামুভূতিশীল দৃষ্টিৰে চাইছে, প্ৰতিটোৱেই সাধু, সজ্জ, উদাৰ, তেজস্বী।

মেঘনাদ আদৰ্শ বীৰ। বাঘৰ হাতত বীৰবাহুৰ মৃত্যু-বাতৰি শুনি তেওঁ বগৰ বাবে উদ্ভাৱল হৈ পৰিল। পিতৃ-মাতৃৰ বাধা নেমানি ভাৰ্য্যাৰ অল্পবোধ উপেক্ষা কৰি বণেশ্বৰ মেঘনাদ দেশপ্ৰেমত উত্তলা হৈ তেওঁলোকক বুজনি দিয়ে—

“ইন্দ্ৰজিৎ মই

থাকে মানে বিন্দুমাত্ৰ শোণিত দেহত

প্ৰাণপণে কৰিম সমৰ।”

পিতৃ-মাতৃৰ আদেশ-আশীৰ্বাদ শিবোধাৰ্য্য কৰি তেওঁ নিকুন্ডিলা বজ্জহলীত উপস্থিত হয়গৈ আৰু বিজন বনত একমনে একধ্যানে অগ্নি উপাসনাত বহে। খন্তেকৰ পিছতে হঠাৎ তেওঁ এক দেৱোপম মূৰ্ত্তি দেখি চকু খাই উঠে আৰু তাকে অগ্নিমূৰ্ত্তি বুলি ভাবি বাহিৰত বৰ ভিক্কা কৰে। ডেউয়া লক্ষণে আত্ম-পৰিচয় দি নিষ্ঠুৰভাবে কাণুকৰৰ দৰে ধ্যানমগ্ন বন্ধ-কোঁৱৰক আক্ৰমণ কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হয়। কিন্তু মেঘনাদ মূৰ্ছনীতি-বিবাহৰ, আদৰ্শ বীৰ। তেওঁ কয় নিবন্ধজনক আক্ৰমণ কৰা মূৰ্ছনীতি নহয়, শাস্ত্ৰ-সম্মত নহয়। কিন্তু বৈৰৱলত বলীৱান লক্ষণে যুক্তি-বিচাৰ একোকে নেমানি নিবন্ধ

মেঘনাদক আক্ৰমণ কৰে। মেঘনাদেও একো উপায় নেপাই অগ্নিপূজাৰ সামগ্ৰীৰেই আত্মৰক্ষাৰ বাবে প্ৰতিপক্ষৰ সৈতে যুদ্ধ কৰি বীৰত্বৰ পৰিচয় দিলে। লক্ষ্মণে প্ৰাণসো কৰিবলৈ বাধ্য হ’ল—

“ধন্য বীৰ ইন্দ্ৰজিত—

বিনা অস্ত্ৰে যুজি মোক বিতৰ্ত কৰিলে ॥”

লক্ষ্মণৰ আক্ৰমণৰ লগে লগে দেৱগণেও তেওঁক নিষ্ঠুৰ নিদাকণ ভাৱে আক্ৰমণ কৰে। তথাপিও বীৰপুত্ৰ মেঘনাদৰ মুখত একেধাৰ মাথোন নিষ্ঠীৰ্ক ৰচন বাবে বাবে শুনা যায়—

“মেঘনাদ মই যত্নাক নকৰো ভয়।”

লক্ষ্মণৰ হাতত তেওঁ নিহত হ’ল সঁচা, কিন্তু বীৰত্ব আৰু মানৱীয়ত্বৰ গুণত তেওঁ জগতত আদৰ্শ স্থাপন কৰিলে। পত্নী প্ৰমীলাৰ সৈতে দিব্যৰূপ ধাৰণ কৰি ছয়ো বিমানত উঠি সবগলৈ যাত্ৰা কৰিলে।

মিল্টনৰ ‘পেৰেডাইজ লষ্ট’ (‘Paradise lost’) কাব্যত দেৱতাসকলৰ তুলনাত ‘চেতান’ (Satan)ৰ চৰিত্ৰই প্ৰাধান্য লাভ কৰাৰ দৰে মাইকেলৰ কাব্যত মেঘনাদৰ চৰিত্ৰই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। বৰুৱাৰ নাটতো তাৰেই অনুশীলন।

স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ প্ৰতিও অনুৰূপ দৃষ্টিভঙ্গী এই নাটকৰ বৈশিষ্ট্য। প্ৰমীলা সতী-সাক্ষী, পতিপ্ৰাণ-পতিত্ৰতা দানবহুহিতা, অথচ, বীৰাঙ্গনা, অসীম শক্তি-সম্পন্ন। প্ৰমীলাৰ চৰিত্ৰাঙ্কন মাইকেলৰ নিজা। এই বীৰাঙ্গনা প্ৰমীলাৰেই নিষ্ঠীৰ্ক নিনাদ শুনা যায় এইদৰে—

“বিপুল বিপুল দল ছিন্নভিন্ন কৰি

বাহুব বলেৰে মই পশ্চিম পূবীত,

নতুবা ত্যজিম প্ৰাণ ভীষণ ৰণত ;

এই মোৰ অৰ্য্যৰ্থ প্ৰতিজ্ঞা।” (২য় অঃ ১ম দৃঃ)

মন্দোদৰীৰ মৰমী অন্তৰখনি একোৰাৰ মৰমতে যেন পৰি যায়। অপত্য-প্ৰেৰিত বিগলিত-হৃদয় মন্দোদৰীয়ে পুত্ৰবধূৰ মঙ্গল বাহা কৰি ঈশ্বৰত আত্মনিবেদন কৰে।

ভাগ্য-পৰীক্ষা—ইয়াৰ কাহিনীভাগ ‘আবেবীৰান্ নাইট্’ (‘Arabian Nights’)ৰ সাধুকথা এটাৰ ওপৰত স্থাপিত ; সাধুটোৰ নাম ‘The story of the merchant who lost his luck’ ; সাটম এজনৰ ভাগ্য বিপৰ্য্যয়ৰ বিবাহ-কাহিনী-পৰ্ব্ব এই বিদেশী সাধুটোৰেই প্ৰতিধ্বনি উঠিছে নাটকখনৰ পানীৰামৰ চৰিত্ৰত। দীন-বক্স পানীৰামক লৈ ভাগ্যকন্ডা আৰু ধন-কন্ডাই খেলা কৰিছে। ভাগ্যদেৱী স্ত্ৰপ্ৰসঙ্গা নোহোৱা পক্ষিক পানীৰামে ধনৰ চৌপোলা হাতত পায়ো হেৰুৱায়ো।

অথচ, যেতিয়া ভাগ্য উদয় হ'ল হেবোৱা ধন আপোনা-আপুনি আহি হাতত পৰিল।
ভাগ্য-বলক সমৰ্থন কৰি সেয়েহে নাট্যকাৰে গায়—

“ভাগ্য যাৰ উদয় হব

মাটি কাটি ধন ওলাব।”

‘ভাগ্য-পৰীক্ষা’ পঞ্চাঙ্ক ৰূপক (Allegorical drama) ; পানীৰামৰ চৰিত্ৰত ফুটি উঠিছে সৰ্বসাধাৰণ মানুহৰ জীৱন সংগ্ৰামৰ স্বৰূপটি। ভাগ্য-বিশ্বাস ভাৰত সংস্কৃতিৰ অগ্ৰতম বৈশিষ্ট্য। নায়ক পানীৰামক ভাগ্যকৃষ্ণাৰ হাতত পুতলা ৰূপে চিত্ৰিত কৰি নাট্যকাৰে ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ এই দিশটোৰ এটি সুন্দৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰিছে। এনে ৰূপক জ্ঞেয় সাধুকথাও অসংখ্য।

তিলোত্তমা-সম্ভৱ—‘মেঘনাদ-বধ’ দৰে ‘তিলোত্তমা-সম্ভৱ’ নাটৰ আখ্যান-আধাৰ মাইকেলৰ ‘তিলোত্তমা-সম্ভৱ কাব্য’। নাটখনি চাৰি-অষ্টীয়া, পৌৰাণিক।

দেৱতাক পৰাজয় কৰি স্বৰ্গৰাজ্য লাভ হেতু দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ হৈ সুল-উপসুল নামৰ দানৱ-ভ্ৰাতৃদ্বয়ে ত্ৰক্ষাক স্তুতি কৰি বৰ লাভ কৰিলে যে ভ্ৰাতৃ-বিবাদ নঘটিলে তেওঁলোক চিৰদিন অমৰ হৈ থাকিব পাৰিব। ইয়াৰ ফলত ইন্দু-প্ৰমুখ্যে দেৱগণ স্বৰ্গচ্যুত হ'ল। তেতিয়া তেওঁলোকৰ পৰামৰ্শত ভ্ৰাতৃ-ভেদৰ উপায় উদ্ভাৱন হ'ল। এয়ে বিশ্ব-বিমোহিনী অনিন্দ্য-সুন্দৰী তিলোত্তমাৰ সৃষ্টিৰ হেতু—বিশ্ব-সৌন্দৰ্য্য তিল-তিলকৈ আহৰণ কৰি বিশ্বকৰ্ম্মাই তিলোত্তমা নিৰ্ম্মাণ কৰিলে। এই সুন্দৰীক লাভ কৰিবৰ বাবে সুল-উপসুল উন্মত্ত হৈ পৰে, ভ্ৰাতৃ-বিবাদ ঘটে আৰু সেয়ে অৱশেষত ছয়োৰে মৃত্যু ঘটায়। দেৱকুলে স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলায়।

আলোচনা—নাট্যপ্ৰযোজন অনুসৰি মাইকেল কাব্যৰ চৰিত্ৰ সংখ্যা হ্ৰাস কৰি ইয়াত দুই-এক নতুন চৰিত্ৰ সংযোগ কৰা হৈছে। সুল-দানৱৰ সখিয়েক বজ্জন আৰু সৈনিক কৰ্মচাৰী নিৰঞ্জন, খৰিভাৰী নগৰীয়া, সৌভাগ্যকৃষ্ণা, অপ্সৰী আদি নতুন চৰিত্ৰ। সেইদৰে সুদীৰ্ঘ কাব্য কাহিনীৰো ভালেখিনি হ্ৰাস ঘটিছে। মাইকেলে ৰাজি, নিজা, স্বপ্ন আদিক তেওঁৰ কাব্যত বিভিন্ন চৰিত্ৰ ৰূপে উপস্থাপন কৰিছিল। এই অনুকৰণ নাট্যকাৰেও বহুলভাৱে কৰাত নাটখনে এটি অভিনৱ কাব্যিক ৰূপ ধাৰণ কৰিছে আৰু এই বিষয়ত ই তেওঁৰ ‘ভাগ্যপৰীক্ষা’ৰ সৈতে কিছু দূৰ সন্নিহিত। ‘মেঘনাদ-বধ’ আৰু ‘ৰাজৰি’ ইমান কাব্যিক হোৱা নাই। ‘মেঘনাদ বধ’ দৰে ইয়াতো নাট্যকাৰে বহুকালকৈ ঠাইবিশেষে ছবছ অনুকৰণ কৰাৰ প্ৰত্যেক চানেকি ছটামান দাঙি ধৰা হ'ল—

সুল-উপসুলৰ মাজত বিবোধ সৃষ্টিৰ অভিপ্ৰায় ভাৰি কাৰ্ত্তিকে ইন্দুৰ আগত নিজৰ মত প্ৰকাশ কৰিছে—

অনুমতি কৰে যদি সুবপতি,
 যাওঁ মই, দ্বন্দ্ব যুদ্ধ আহ্বানি বুলিম
 তেওঁলোক ছজনৰ য়েয়ে শ্ৰেষ্ঠ বীৰ
 সেয়ে যুদ্ধ কৰা মোৰ সমে।
 কোন বীৰে স্বীকাৰ কৰিব পাৰে নিজৰ ন্যূনতা?
 সূন্দে কব, ‘বীৰ চূড়ামণি মই’,
 উপসূন্দে নসহে ই কথা—
 ভায়ে ভায়ে লাগিব বিবাদ,
 ছয়োকো বধিম মই বিধিৰ কৃপাত।” (৩য় অঃ ১ম দৃশ্য)
 “দেহ, ওহে দেবকুলপতি,
 দেহ অনুমতি মোৰে, যাই আমি যথা
 বলে সূন্দ-উপসূন্দ ছরন্তু অসুর।
 যুদ্ধার্থে আহ্বানি গিয়া ভাই ছই জনে :
 শুনি মোৰ শঙ্কস্বনি, রুধিৰে অমনি
 উভয় :—কহিব আমি, ‘তোমাদের মাঝে
 বীরশ্রেষ্ঠ বীর যে, বিগ্রহ দেহ আসি।’
 ভাই ভাই বিরোধ হইবে এ হইলে।
 সূন্দ কহিবেক আমি বীর চূড়ামণি ;
 উপসূন্দ এ কথায় সায় নাহি দিবে
 অভিমানে। কে আছে গো কহ দেবপতি,
 রথিকূলে, স্বীকারে যে আপন ন্যূনতা ?
 ভাই ভাই বিবাদ হইলে, একে একে
 বধিব উভয়ে আমি বিধির প্রসাদে।” (মাইকেল কাব্য)

বকণে কয়—

“যি ক’লে অলকা-নাথে মানিলো সকলো,
 ধনে লোভ, লোভে পাপ, পাপে মৃত্যু
 স্বৰূপ ই কথা।

কিন্তু, ধন ক’ত পাব ধনপতি ?

আছেনে আমার সেই
 আগৰ বসুধা স্ত্রীমা বহু-প্রসঙ্গিনী ?” (৩য় অঃ ১ম দৃঃ)

“যাহা কহিলে সত্য, যক্ষকুলপতি !

অৰ্থে লোভ, লোভে পাপ, পাপ নাশকাৰী ।

কিন্তু ধন কোথা এবে পাবে ধনপতি ?

কোথা সে বন্ধুধা শ্ৰামা, বন্ধুধাৱিগী ।”

(মাইকেল কাব্য)

তিলোলভমা সৃষ্টিৰ-বাবে দেৱতা সকলে ব্ৰহ্মাৰ পৰা এই আদেশ পায়—

জগতত আছে যত

স্থাবৰ জঙ্গম ভূত

সকলোৰে সৌন্দৰ্য্যৰ

মিহলাই এতিল এতিল

নিৰ্মাণোৱা সুন্দৰী যুৱতী সৃষ্টি

বিশ্ব-বিমোহিনী ।”

“ত্ৰিলোকে আছেয়ে যত স্থাবৰ জঙ্গম,

ভূত, তিল তিল সবাই হইতে লইয়া

সৃজ এক প্ৰমদাৱে ভব-প্ৰমোদিনী ।” (মাইকেল কাব্য)

‘বজ্জন’ নামটোৰ প্ৰতি চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ যেন এটা এবাৰ নোৱোৰা মোহ। ‘বজ্জন’ নামেৰে তেওঁৰ এখন কবিতা পুথি আছে। ‘তিলোলভমা-সম্ভৱ’ত ‘বজ্জন’, ‘নিবজ্জন’ দুটা ধেমেলীয়া চৰিত্ৰ।

ৰাজৰ্ষি :—ই এখনি তিনি-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাটক। ৰচনাকাল ১৮৫৯ শক (১৯৩৭ খৃঃ)। নাটকৰ বিষয়বস্তু ৰাজৰ্ষি হৰিশ্চন্দ্ৰ বজ্জাৰ উপাখ্যান। আধাৰগ্ৰন্থ মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ আৰু কৃত্তিবাসী ৰামায়ণ। ইন্দুপুৰীত এবাৰ নৃত্য-গীত পৰিৱেশণত তাল ভঙ্গ কৰাৰ বাবে অপসৰীগণক ইন্দুই স্বৰ্গভ্ৰষ্ট হবলৈ অভিষাপ দিয়ে। নাৰদৰ আশীৰ্বাদত আৰু ৰাজৰ্ষি হৰিশ্চন্দ্ৰৰ অনুগ্ৰহত এওঁলোক সংসাৰ বন্ধনৰ পৰা মুক্তি লাভ কৰি পুনৰ স্বৰ্গগামী হয়। যুগয়া উপলক্ষে বজ্জা হৰিশ্চন্দ্ৰ এবাৰ বনলৈ আহে আৰু তেওঁলোকক বন্ধন-মুক্ত কৰোঁতে ভীষণ কোলাহল হয়। সেই বনতেই বিশ্বামিত্ৰ ঋষি তেতিয়া তপস্শ্ৰা-বত আছিল। ঋষিৰ তপস্শ্ৰা ভঙ্গ হল; তাৰ বাবে হৰিশ্চন্দ্ৰ বজ্জাক দোষী বুলি জানিব পাৰি তেওঁৰ ওপৰত অগ্নি-পৰীক্ষা আৰম্ভ হ’ল। ঋষিয়ে বিচাৰিলে তেওঁৰ দানশক্তিৰ পৰিচয়, ৰাজশক্তিৰ মহিমা। ঋষিৰ ইচ্ছাত দেৱতাসকলে ছদ্ম-বেশ ধৰি বজ্জাৰ দান-ধৰ্ম্মৰ নানা ভাৱে প্ৰমাণ চাব ধৰিলে। দান কৰি কৰি বজ্জা সৰ্বস্বাস্ত হ’ল। অৱশেষত অস্বিভীয় দানবীৰ ৰূপে দেৱতা-

সকলৰ পৰা স্বীকৃতি লাভ কৰি বজাই হুতবাজ্য ঘূৰাই পালে। বাজৰিৰ গৌৰৱ দিক্‌বিদিক্‌ বিয়পি পৰিল।

মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ-অন্তৰ্গত এই উপাখ্যান লৈ ত্ৰীশত্ৰুৰদেৱে তেওঁৰ পোনপ্ৰথম কাব্য ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান’ ৰচনা কৰে; পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মাই পোনপ্ৰথম ৰচনা কৰে ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক’ (খৃঃ ১৮৯৩); বত্ৰেশ্বৰ মহন্তৰ ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান’ (অপ্ৰকাশিত খৃঃ ১৯০৪) এই বিষয়বস্তুৰ দ্বিতীয় নাটক। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ ‘বাজৰি’ এই বিষয়ৰ তৃতীয় নাটক (প্ৰকাশিত)। প্ৰথম আৰু তৃতীয়খন নাটকৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কীয় পাৰ্থক্য বিশেষ একো নাই। (দ্বিতীয়খন হুত্ৰাপা হোৱা গতিকে তাৰ বিষয়ে একো জনা নাযায়)। বাকী দুয়োখন নাটকৰ ওপৰত কৃষ্ণিবাসী ৰামায়ণৰ প্ৰভাৱ পৰিছে। কৃষ্ণিবাসী ৰামায়ণৰ ‘কালু’ দুয়োখন নাটতে একে ধৰণৰ চৰিত্ৰৰূপে অঙ্কিত হৈছে। অৱশ্যে চন্দ্ৰধৰৰ নাটত কালুৰ ৰচন মাধ্যম হিন্দী।

অমিত্ৰাক্ষৰ চন্দ্ৰ নাটখনৰ গৰিমা। পূৰ্ণকান্তৰ নাটত ইয়াৰ অভাৱ। দুয়োখন নাটতে অপেশ্বৰীগণৰ নৃত্য-গীতেৰে বাজৰি হৰিশ্চন্দ্ৰৰ পুনৰ সিংহাসন-আবোধণ দৃশ্য দেখুৱাই “মধুৰেণ সমাপয়েৎ” উক্তিৰ মৰ্মৰক্ষা কৰি যুত্ৰ-মধুৰ সামৰণি মৰা হৈছে। পূৰ্ণকান্তৰ নাটত যুতপুত্ৰক কোলাত লৈ হৰিশ্চন্দ্ৰ আৰু শৈব্যাই চিত্তান্ত জাপ দি যুত্যা বৰণ কৰিবলৈ উত্তত; ই কৃষ্ণিবাসী ৰামায়ণৰ অনুকৰণ। এই দৃশ্যই নাটখনিত ৰোজৰসৰ অৱতাৰণা কৰি পৰিসমাপ্তি ৰোমাঞ্চকৰ কৰি তুলিলে। চন্দ্ৰধৰে এই দৃশ্যটো বাদ দি যুত পুত্ৰৰ পুনৰ্জীৱন প্ৰাপ্তি দেখুৱাইছে। মূল বিষয়ত অভিন্ন হলেও চন্দ্ৰধৰৰ ৰচনাই এইকণ নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব হেৰুৱালে।

তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

(১) চন্দ্ৰধৰৰ কেউখন নাটেই সঙ্গীত-প্ৰধান। সঙ্গীতেৰে নাটৰ পাতনি মেলি সঙ্গীতেৰেই তাৰ সামৰণি মৰা হয়। আকস্মিক বৈত সঙ্গীত প্ৰতিখন নাটৰে নাট্য-বিনোদৰ অন্ততম আগম। ‘তিলোত্তমা-সম্ভৱ’ৰ ঠোঁটত তিনিজনীয়া সঙ্গীত পৰ্য্যন্ত এই উদ্দেশ্যেৰেই দিয়া হৈছে। বসমধুৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিয়েই তেওঁৰ এনে সংযোজনাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। ‘ভাগ্য-পৰীক্ষা’ত পানীৰামে যেতিয়া হস্তৰেণী ধনকন্তাৰ পৰা এশ-টকীয়া ধনৰ মোনা এটি পায়, সিজন আনন্দত উঠাৱল হৈ পৰে। এই খিনিতে তেওঁৰ বৈশীয়েকৰ সৈতে এটা বৈত সঙ্গীত দিয়া হৈছে—

পানী—“জৈতুকী-মাক আজি বহালো,

মাণিকী—জৈতুকী-বাপেক আজি বহালো” ইত্যাদি।

‘তিলোত্তমা-সম্ভৱ’ত লিগিৰা-লিগিৰী এহালে পৰম্পৰ প্ৰেম-মতলীয়া হৈ গাইছে—

লিগিৰা—“আহ বেটি তোক ভাল দেখিছো বিয়া কৰাই থওঁ।

লিগিৰী—আহ তেনে তোৰ এবাৰ বাক কাণক উঠি লওঁ”—ইত্যাদি।

ইয়াতে ‘ৰাতি’ ‘নিজা’ আৰু ‘স্বপ্ন’ৰ মাজত তিনি-জনীয়া সঙ্গীত এটাবো সন্নিৱেশ।

(২) তেওঁৰ পৌৰাণিক নাট্যাৱলীত অপাৰ্থিৰ চিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰাৱলীৰ মাজত পাৰ্থিৰ চিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰাৱলীৰ সমাৱেশ লক্ষণীয়, যেনে—‘মেঘনাদ বধ’ত শঙ্কু, সৰ্বানন্দ; ‘তিলোত্তমা সম্ভৱ’ত বঞ্জন, বঞ্জন-পত্নী, নিবঞ্জন, খৰিভাৰী আদি। সৰ্বানন্দৰ ডিঙিত লগুণ, কপালত ফোট, মূৰত টকনি; তেওঁৰ ব্যৱসায় হল “আশীৰ্বাদ-কৰণ”, “দক্ষিণা-গ্ৰহণ” আদি। বঞ্জন আৰু তেওঁৰ পত্নীৰ মাজত ঘটা দাম্পত্য-কলহত পাৰ্থিৰ চিত্ৰৰ জিলিকনি চকুত লগা—বঞ্জে পত্নীক কয়, “মোক ভাং-কুটা মাৰিডাল হেন দেখ কিয়? বোলে—“যাৰ যহত শাঁখা সেন্দূৰ, তাকে পাত ভোকোৰা এন্দূৰ।” খৰি-ভাৰী এজনে অইন এজনক কৈছে—“আজি খৰিভাৰী, কাইলৈ ছুৱৰী, পৰহিলৈ কিবা এটা, তাৰ পাচদিনা বকুৱা, ফুকন, এইদৰে দোপতদোপে তুলি নিলেহে বনত মন পৰে।” ‘তিলোত্তমা-সম্ভৱ’ৰ এইটো অসমীয়া চিত্ৰ।

(৩) তেওঁৰ কেউখন নাটতে কল্পনা-সুন্দৰীৰ লীলা-তৰঙ্গই নাট্যকাৰৰ ভাৰ-বিলাসী মনটোৰ পৰিচয় দাঙি ধৰে। ভাগ্য কণ্ঠা, ধন কণ্ঠা, বনদেৱী, অপ্ৰস্বৰী, নৰ্ত্তকী আদি কবি-কল্পনাৰ বিচিত্ৰা সুন্দৰী।

(৪) নাট্যকাৰ হৰ্ষ-পৰিণতি-প্ৰয়াসী; ‘ভাগ্য পৰীক্ষা’, ‘তিলোত্তমা-সম্ভৱ’ৰ পৰিণতি সম্পূৰ্ণ হৰ্ষাশ্লক; ‘মেঘনাদ বধ’ আৰু ‘ৰাজৰ্ষি’ মূলতঃ বিষাদাশ্লক হলেও পৰিণতিত হৰ্ষৰ পৰশ আছে।

(৫) শঙ্কালঙ্কাৰ-অৰ্থালঙ্কাৰৰ ফুল-চন্দনেৰে সাহিত্য-সৌৰভ বৰ্দ্ধন কৰি দৃশ্য-বিশেষৰ গুৰু পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত নাট্যকাৰ সিদ্ধহস্ত।

চানেকি—“ধন্য লঙ্কাপুৰী,

জগতত অনুপম ঐশ্বৰ্য্য তোমাৰ।

গোলাপ পানীৰ

মনোৰম যমুনাৰে বেঢ়িছে নগৰ,

সুৰবৰ্ষৰ ঘাট আৰু বজতৰ পাৰ;

ফটিকৰ যত ৰাজ-আলি—

জলে তাত বস্তি শাৰী শাৰী

ছুহু কৰি চলিয়াব ছৰ্ৱল পোহৰ।” [‘মেঘনাদ বধ’]

“আলিয়ে আলিয়ে শোভে
 শাৰী শাৰী প্ৰদীপৰ খুটা;
 আন্ধাৰ বাতিত জ্বলে নগৰত
 তাৰাব মালাৰ দৰে
 অগণন বৈজ্ঞাতিক প্ৰদীপ উজ্জল
 ঠায়ে ঠায়ে স্নন্দৰ যমুনা।” [‘ভাগ্য পৰীক্ষা’]

(৬) অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ বহুল প্ৰয়োগ তেওঁৰ বচনা-কৌশলৰ অগ্ৰতম গুণ। চতুৰ্দশাক্ষৰী-শাৰীৰ লগতে ঠায়ে ঠায়ে কম-বেছি অক্ষৰ-যুক্ত শাৰীৰো সমাৱেশ দেখা যায়।

চানেকি—“কিৰূপে লক্ষণ আহি সোমাল পুৰীত!
 হায় প্ৰভু, উচিত নে তোমাৰ ই কাম?
 নিজৰ ঘৰত আনি সুমাল চোবক,
 চণ্ডালক বহুৱালা ৰাজ আসনত!
 কি ক’ম তোমাক আক?
 গুৰুজন তুমি, পিতৃ তুল্য মোৰ।
 এৰা দ্বাৰ, যাওঁ মই”। [‘মেঘনাদ বধ’]

ইয়াত প্ৰথম চাৰি শাৰী চতুৰ্দশাক্ষৰী, পাছৰ কেইশাৰী নহয়।

(৭) অসাৰ সংসাৰ আৰু ভাগ্য বিশ্বাসৰ প্ৰবল উচ্ছ্বাসে তেওঁৰ চিন্তাধাৰাত ভাৰতীয় সংস্কাৰৰ জেউতি পেলায়। ‘ভাগ্য-পৰীক্ষা’ ভাগ্য বিশ্বাসৰেই মুঠ প্ৰতীক। অগ্ৰাণ্ণ নাটকেইখনতো এই ভাবৰ বিচ্ছিন্ন পৰশ পাবলৈ আছে।

চানেকি—“অসাৰ অসাৰ ই দেহ। বিষয় বিষয় বৰ্জিলো।” (‘ভিলোস্তম্য-সম্ভৱ’); “হুদিনীয়া দেহা কোনোবা এদিন—থাকিব ইয়াতে পৰি” (‘ৰাজৰি’)।

৮ম পট

‘জোনাকী’ৰ আঁৰত (সেৱক-বৃন্দ)

(উনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু বিংশ শতিকাৰ আদিৰ পৰা)

জালত পৰিলেও সিংহই তাৰ বংশানুগত বল-বিক্ৰমৰ কথা নেপাহৰে। বঙলা ভাষা-সাহিত্যৰ কবলত পৰিও অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য-প্ৰেমী অসম-কেশৰী কেবা গৰাকিয়েও কিদৰে তৰ্জন-গৰ্জন কৰি আত্ম-প্ৰকাশৰ উৎকট চেষ্টা কৰিছিল, সি চিৰদিন আমাক উৎসাহ আৰু প্ৰেৰণা দি থাকিব। ‘জোনাকী’ৰ জেউতিত আত্মপ্ৰকাশৰ বাট মুকলি হ’ল, বঙলা ভাষা-সাহিত্যৰ জাল-যন্ত্ৰণাৰ কিছু উপশম ঘটিল; শিল্পী-সাহিত্যিক থুলে আত্মপ্ৰকাশৰ সিংহ-নিলাদ কৰি আগবাঢ়ি আহিল।

সান্নিধ্যী-সত্যৱান (খৃঃ ১৮৯১)—ৰায়বাহাদুৰ কনকলাল বৰুৱা, গোপালকৃষ্ণ দে, বৰুৱা বৰদলৈ।

এই নাটখন ৰচনাৰ সময়ত বৰুৱা বৰদলৈ মানুহ-পিয়ল কামত গুৱাহাটীত আছিল [দ্ৰঃ ‘মোৰ সাহিত্যিক জীৱনৰ অতীত কাহিনী’ বাঁহী ৪৯৭ শব্দবান্ধ]। বেণুধৰ বাজখোৱাৰ মতে তেজপুৰত অভিনীত হোৱা প্ৰথম অসমীয়া নাট এইখনেই আৰু এই একেখনেই গুৱাহাটীতো অভিনীত হয়। ইয়াত থকা এটা গীত এই—

“এনে অসময় গ’ধূলি সময়

বনলৈ নেযাবি তই,

বাঘ সিংহ কত আছে শত শত

দেখিলে লাগিব ভয়।” ইত্যাদি।

শকুন্তলা (খৃঃ ১৮৯২)—লিখক ?

‘সান্নিধ্যী-সত্যৱান’ৰ পিছত ‘শকুন্তলা’ নামৰ নাট এখনৰ কথা পোৱা যায়। ‘হৰধৰ্ম্মৰ্জ্জ নাটক’ৰ ‘অমুষ্ঠান পত্ৰ’ত নাট্যকাৰ পূৰ্ণকান্ত শৰ্মাই লিখিছে যে ১৮৯২ চনত ‘শকুন্তলা’ নামৰ নাট এখন শুধৰণিৰ বাবে তেওঁক দিয়া হৈছিল। নাটখনি প্ৰকাশিত নে অপ্ৰকাশিত জনা নাযায়। শুধৰণিৰ বাবে দিয়া বিষয়টোলৈ চাই অপ্ৰকাশিত যেন লাগে। ইয়াৰ আগতে ১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত লক্ষ্যদেৱ বৰাৰ সংস্কৃতৰ পৰা ভাঙনি কৰা ‘শকুন্তলা’ নাটখন প্ৰকাশ হয়। এই নামৰ নাট এখন হৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱাবোৰে আছিল বুলি শুনা যায়। ‘শতাব্দীৰ মাজেদি ডিব্ৰুগড়’ নামেৰে এটা

প্ৰবন্ধত লক্ষ্মীকান্ত দত্তই লিখিছে যে ‘শকুন্তলা’ৰ ৰচক পূৰ্ণকান্ত শৰ্মা। কিন্তু ‘হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক’ৰ নাট্যকাৰজনৰ উক্তিৱে এই কথা সমৰ্থন নকৰে। তেওঁৰ উক্তি অস্পষ্ট। হলেও, এই ‘শকুন্তলা’ৰ ৰচক ‘অভিমন্ত্যবধ-প্ৰণেতা’ ভাৰতচন্দ্ৰ দাস হৰ পাৰে বুলিও ধাৰণা হয়।

[প্ৰাচীন আৰু আধুনিক ৰীতিৰ দোমোজাত]

কনকনাথ গগৈ—অসমীয়া শুল্কজাহ্নব নাট (১৯০৪ খৃঃ)—কনকনাথ গগৈ উত্তৰ লক্ষীমপুৰ মাইনৰ স্কুলৰ দ্বিতীয় শিক্ষক আছিল। নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য—

(১) অঙ্কবিভাগ-বৰ্জিত (ইয়াত চৈধ্যটা গৰ্ভাঙ্ক আছে)।

(২) বঙালীমূৰ-সঙ্গত অসমীয়া গীত।

(৩) আৰম্ভণীত দুটা বন্দনা-গীত (এটা কৃষ্ণ-স্তুতি, ইটো বাগদেৱী-স্তুতি)। ইয়াত নাট্যকাৰৰ আত্মপৰিচয়ো কিঞ্চিৎ আছে আৰু ই অঙ্কীয়া নাটৰ ভণিতা-সূচক। ভাষা আৰু ৰচনা ৰীতিত ই কোনো ঠাইত প্ৰাচীন আৰু কোনো ঠাইত আধুনিক ;

(৪) কোনো কোনো ঠাইত চৰিত্ৰৰ গছ ৰচনসমূহ পূৰ্বৱৰ্তী গীতৰ অৰ্থানুসৃত, কোনো ঠাইত গীতসমূহ পূৰ্বৱৰ্তী গীতৰ অৰ্থব্যঞ্জক। এই বিষয়ত ই অঙ্কীয়া নাট-সদৃশ।

অৰ্জুনৰ সৈতে শুল্কজাহ্নব মিলন-বহুস্ত মহাভাৰতৰ অশ্বত্থম অমৃত আখ্যান। অসমীয়া নাট্যকাৰে এই আখ্যানক আধুনিক দৃষ্টিভঙ্গীৰে চাই পৌৰাণিক সাঁচত ঢালিবৰ প্ৰয়াস কৰিছে। এই প্ৰয়াসত সংস্কৃত, বঙলা, প্ৰাচীন অসমীয়া আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ সংযুক্ত প্ৰভাৱ স্পষ্ট।

সংস্কৃত নাটৰ প্ৰভাৱ—অৰ্জুনক দেখি শুল্কজাহ্নব প্ৰমীলাক এঠাইত কয়, “ৰো, মোক ধৰি লোৱাহি। কাঁইটে ফুটিলে; মই যাব নোৱাৰো।” ইয়াত কালিদাসৰ ‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্’ নাটকৰ প্ৰভাৱ আছে; এইদৰে শকুন্তলাই তেওঁৰ সখীয়েকক কৈছিল।

অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰভাৱ—অৰ্জুনৰ ৰূপ-গুণত ভোল গৈ শুল্কজাহ্নব গছ-ৰচন একাকিৰ লগতে এটি গীত জুৰি নাটকীয় পৰিস্থিতি মনোৰম কৰিছে; গীত—

“দেখি অৰ্জুনৰ মুখ সখিহে মোৰ প্ৰাণ জলে,

সুন্দৰ মুখ সূঠাম, জিনি শতকোটি কাম,

সেই মুখ দেখি সখি মন মোৰ যুঁহু হৈল” ইত্যাদি।

(২য় গৰ্ভাঙ্ক)।

এই গল্পানুসৃত গীত অসমীয়া নাটৰ অমূল্যবৰ্ণনত ৰচিত।

প্ৰাচীন অসমীয়া পদ্যৰাজীৰ প্ৰস্তাৱ—অৰ্জুনে যেতিয়া যত্নবংশৰ সৈতে ৰণ কৰিবলৈ উত্তত হয়, সাত্যকিয়ে কয় যে শূভদ্ৰাৰ সৈতে তেওঁৰ বিবাহ স্থিৰ হৈছে আৰু তেওঁ অৰ্জুনক আদৰিবলৈ আহিছে—

“মুদ্রবেশ কৰাহা পৰিহাৰ, ওহে বীৰবৰ,
নাজানি কুমৰ সবে কৰিলেক ৰণ,
শুনি হইয়াছে দুখী গদাধৰ হৃদয়,
যতোক যাদৱগণ হৈয়ো একমন,
তোমাক শূভদ্ৰা দানে কৰিয়াছে অঙ্গীকাৰ,
ৰণবেশ তেজি আহা আনন্দে দ্বাৰকাপুৰ।”

(১৪শ গৰ্ভাঙ্ক)

শঙ্কৰোত্তৰ অসমীয়া নাট কিছুমানত এনেধৰণৰ প্ৰাচীন অসমীয়া ভাষাৰ পদ সন্নিৱিষ্ট আছে। গতিকে ইও অসমীয়া নাটৰেই প্ৰস্তাৱ। এই শেষ দৃশ্যত বৈবাহিক কাৰ্য্য সম্পন্ন হয়। নাট্য-বস্তু মিলনান্ত ৰূপে শেষ হয়। নাটখনিৰ মূল্যাক্ষন প্ৰাচীন আৰু আধুনিক বীতিৰ দোমোজাত।

দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা (১৮৮৫-১৯৬১ খৃঃ)

পাৰ্থ-পৰাজয় (১৯০৬)

বালিবধ (১৯০৮)

চন্দ্ৰাৱলী (১৯০৭)

১৮৮৫ খৃষ্টাব্দত যোৰহাটত দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাৰ জন্ম হয়; পিতাকৰ নাম কমলেশ্বৰ শৰ্মা। ১৯০৬ চনত বি-এল পাছ কৰি তেওঁ ওকালতি কৰে আৰু '১১ চনত ই-এ-চি পদ লৈ চৰকাৰী চাকৰি-জীৱন আৰম্ভ কৰে। ওকালতি কৰি থকা সময়ৰ ভিতৰতে তেওঁ ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট তিনিখনেৰে তেওঁৰ সাহিত্য-বেদী প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে। চৰকাৰী চাকৰিত আশু পদোন্নতি লাভ কৰি তেওঁ ক্ৰমান্বয়ে মহকুমাধিপতি (এচ-ডি-ও), জিলাধিপতি (ডি-চি), 'ডাইৰেক্টৰ অৱ লেণ্ড্ ৰেকৰ্ডচ্' আৰু 'এক্‌চাইজ্ কমিচনাৰ' আদি বিষয়ৰাৰ পায়। চৰকাৰী কামৰ এনে গুৰুতাৰ গ্ৰহণ কৰিও শৰ্মাই কাব্য-সেৱন অভ্যাস এৰা নাই। 'অঞ্জলি' (১৯১০), 'নিৱেদন' (১৯২০) তেওঁৰ অপূৰ্ব কাব্যকোষ। প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ মিলন-বস্তুত সেই সময়ৰ যি দুই-চাৰি গৰাকি অসমীয়া হোতাই আছিলি প্ৰদান কৰিছিল, তাৰ

ভিত্তবত শৰ্মা অন্ততম। দৃশ্যকাব্য আৰু শব্দকাব্যৰ অঞ্জলি লৈ আত্মনিৱেদন কৰি এদিন তেওঁ গাইছিল—

“আমি ভাও লৈ লৈ বিশ্ব ভাওনা
সদায় পাতিব লাগিছো,
আমি ঠিক ভাববীয়া হাঁহি কান্দি নাচি
নিজ ভাও দিব জানিছো।”

এইদৰে সংসাৰ বন্ধনমুক্ত বিবিধ ভাও দি ১৯৬১ চনত শৰ্মাই ইহধাম ত্যাগ কৰিলে।

উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ছোৱাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম দশকৰ ভিত্তবত অসমীয়াত প্ৰায় কুৰিখনমান পৌৰাণিক নাট প্ৰকাশিত হয়। ইয়াৰ ভিত্তবত চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা আৰু হুৰ্গেৰ শৰ্মাৰ নাটবোৰ ভাষা-সাহিত্য আৰু মঞ্চ শৈলীৰ কালৰ পৰা অধিক গুণ-সম্পন্ন। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা মাইকেলৰ ওচৰত ধৰ্ম্মা হলোও, স্বকীয় প্ৰতিভা বিস্তাৰত অক্ষম হোৱা নাই। মৌমাখিয়ে নানা ঠাইৰ পৰা মধু বিন্দু আনি মৌচাক বান্ধে; সেই মৌৰ গুণত হাজাৰ হাজাৰ কল্লই আৰোগ্যলাভ কৰে; মানৱ জগতৰ উপকাৰ সাধন হয়; দেৱভায়ে ভূপ্তি লাভ কৰে। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ নাট্যাৱলী এই দৃষ্টিৰে বিচাৰ কৰি তাৰ মানদণ্ড নিৰ্ণয় কৰিব লাগিব (স্থানান্তৰত ‘চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা’ জঃ)। চন্দ্ৰধৰৰ পিছতে কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম দশকত গুণানুসাৰে হুৰ্গেৰ শৰ্মাৰ স্থান। ‘পাৰ্থ-পৰাজয়’ ভাব-গধুৰ নাট আৰু সেইবাবে প্ৰধানকৈ সম্ভৱ আৰু বিদ্বান সমাজতহে বেছি সমাদৃত। ‘বালি-বধ’ অধিক কলা-কৌশল-সম্পন্ন নাট। চৰিত্ৰাঙ্কনৰ সফলতা, পৰিস্থিতি স্থাপনৰ পটুতাই নাটখনিক এসময়ত জনসাধাৰণৰ মাজত উচ্চ আসন দিব পাৰিছিল। ‘পাৰ্থ-পৰাজয়’ৰ ‘অন্ধ মালিনী’ লিটনৰ ‘পম্পেৰ প্ৰেমৰ কাহিনী’ৰ (Lytton’s ‘The last days of Pompei’) ‘The blind flower Girl’ৰ সঁচত গঢ় দি তোলা এটি মধুৰ চৰিত্ৰ। ‘বালি-বধ’ত বাক্স ছুটা কথাই-বতৰাই লড়াই বাক্স নহয়, ছুয়োটা যেন অসমীয়া নদাই-ভদাই, কুৰি শতিকাৰ আদি ছোৱাৰ অসমীয়া চহা গাঁৱলীয়া। ‘গা-ধন’ দি ছোৱালী বিয়া কৰোৱা প্ৰথা সেই সময়ত অসমৰ গাঁৱে-ভূঞা কোনো কোনো অঞ্চলত প্ৰচলিত আছিল। এই বাক্স ছুটাই গা-ধন দিয়াৰ বিষয় লৈয়েই কথা মহাভাৰতৰ পাভনি মেলে। কৃষ্ণাৰ্জুনৰ বাৰা-কৃষ্ণ মধুৰ প্ৰেমলীলা ভাবতীৰ জনগণৰ ভকতিৰ সম্পদ, আৰোদৰ বস্তু। সেয়েহে, শৰ্মাই সলীল মাধ্যমত কৃষ্ণলীলা মাধুৰ্য্যবোৰ বিতৰণ ব্যৱস্থা কৰিছে। ‘পাৰ্থ-পৰাজয়’ৰ আধাৰ-প্ৰহ্ন মহাভাৰত। কিন্তু কবি নাট্যকাৰৰ সৃজনী শক্তিৰ কল কৰে এনে সৰ্ব্বা কৰ। নিৰ্বাণে সৃষ্টিৰ পাৰ ত’তে আত্মাৰ মনে প্ৰতিভা বিস্তাৰ কৰে। বঙালী

মহাভাৰতত ‘পুণ্ডৰিক’ নামৰ চৰিত্ৰ এটা আছে। ই এটা নাগ-শিশু। কিন্তু শৰ্মাৰ নাটত ই বক্ৰবাহনৰ ভৃত্য, অসমীয়া জহুৱা ভাব-ভঙ্গিমাবে আত্মপ্ৰকাশ কৰা ইও এটা বিতোপন চৰিত্ৰ। ৰাজপুৰোহিত ‘ধৰ্মদাস’ আৰু ‘ৰাজকবি’ কল্পনা-প্ৰসূত চৰিত্ৰ বিশেষ।

‘বালি-বধ’ৰ আখ্যান ৰামায়ণ-আজিৰাত। অসমীয়া মানুহৰ মুখে মুখে শুনা যায় “বালি বীৰ বলি বীৰ অৰ্দ্ধ হনুমান, নহবও হুপজিবও কৰ্ণৰ সমান”—এই লৌকিক পদ ফাকিয়েই সম্ভৱ নাট্যকাৰক ‘বালি-বধ’ৰ আখ্যান-ভাগক দৃশ্যকাব্যৰূপে মঞ্চোপযোগী কৰি সজাবলৈ প্ৰেৰণা দিছিল। ৰামায়ণৰ কিঙ্কিয়া কাণ্ডত এই আখ্যান পোৱা যায়। সীতা উদ্ধাৰৰ বাবে ৰামে যেতিয়া লঙ্কাযাত্ৰা কৰে, তেওঁ মাঠতে বাটত কিঙ্কিয়া ৰাজ্যৰ অধিপতি বালিৰ সৈতে মিত্ৰতা কৰে। ৰামায়ণৰ দৰে ইয়াতো ৰামদেৱ চৰিত্ৰত মনুষ্যৰ আৰোপ কৰি চিত্ৰিত কৰা হৈছে। সেই অনুসাৰে ইয়াত তাৰা এগৰাকী সতী-সাক্ষী পতিব্ৰতা নাৰী; সুগ্ৰীৱ জ্ঞান-গম্ভীৰ সুধীৰ সুস্থিৰ পুৰুষ-প্ৰবৰ; অঙ্গদ এটি কৰ্তব্যপৰায়ণ, স্থিৰ-মতি ল’ৰা, কমা সতী নাৰী। সুৰূপানন্দ কাল্পনিক চৰিত্ৰ, বালি আৰু সুগ্ৰীৱৰ ধৰ্মোপদেষ্টা গুৰু। ৰামৰ হাতত বালি বধ হ’ল, কিন্তু ই নাটকীয় পৰিণতি কৰণ কৰিব পৰা নাই। শেষ দৃশ্যত কিঙ্কিয়াৰ অধিপতি ৰূপে সুগ্ৰীৱৰ ৰাজ্যাভিষেক আৰু অঙ্গদৰ যুৱৰাজ মনোনয়নে নাটখনিক সুখান্ত পৰ্যায়লৈ লৈ যায়, “বিলোগাঙ্গ ন নাটকম্” সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্ৰৰ বিধি অনুসৃত হয়।

অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী (খৃ: ১৮৮৫-১৯৬৭)

বন্দিনী ভাৰত (খৃ: ১৯০৮; অপ্ৰকাশিত)

জয়জয়-বধ (বচনা আনুমানিক খৃ: ১৯১১; প্ৰকাশ খৃ: ১৯৬১)

বিশ্বনাট্য (খৃ: ১৯২০; ‘চেতনা’ ১ম বছৰ ২য় সং)

উচ্চ স্কুলীয়া বা কলেজীয়া শিক্ষা লাভ নকৰাকৈয়ে যি কেইজন প্ৰতিভাশালী অসমীয়া সাহিত্যিকে সৰু-সুৰা হলেও সাহিত্যৰ উচ্চ দেউল একোটি নিৰ্মাণ কৰি থৈ গ’ল, তাৰ ভিতৰত অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰীৰ নাম উল্লেখ নকৰি নোৱাৰি। অসম সাহল আৰু বিপুল উদ্যমক সাধৰি কৰি তেওঁ সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত প্ৰৱেশ কৰিছিল, আৰু সেই সাহেই তেওঁৰ সাহিত্যৰ ৰীজ। বাইজে তেওঁক ‘অসম-কেশৰী’ সজা দিলে, অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতি পাতিলে। কুৰি আৰু গড়কাৰ বা সাংবাদিকৰূপে তেওঁৰ বিধিনি অৱদান আছে, নাট্যকাৰ ৰূপে সন্মান নাই। তেওঁ জিনিঙৰ নাথোন নাট লিখিছিল; তাৰে প্ৰথমখন ‘বন্দিনী ভাৰত’ (বচনা ১৯০৮)

চন) এতিয়াও অপ্ৰকাশিত; দ্বিতীয়খন পৌৰাণিক নাট ‘জয়দ্রথ-বধ’ (বৰ্ত্তমান আনুমানিক ১৯১১; প্ৰকাশ ১৯৬১ চন)। ছয়োখনৰে বচনাৰ পটভূমিত বহুতৰ জাল আছে। ১৯০৮ চন; বায়চৌধুৰী তেতিয়া চফল ডেকা। পঢ়াশলীয়া বিজ্ঞা কম হলেও লেখনী তীখৰ।

চৰ্কাৰ-বিৰোধী মনোবৃত্তি লৈ স্বাধীন জাতিৰ মাজত স্বাধীনতাৰ বীজ মন্ত্ৰ বপন কৰি নাট বচনা কৰিলে তেওঁ ‘বন্দিনী ভাবত’। বিদেশী-বিজ্ঞাতিৰ কবলত বন্দিনী হৈ থকা ভাবত মাতৃক বন্ধন-মুক্ত কৰা ভাবভীৰু জাতিৰে কৰ্ত্তব্য। এই মহামন্ত্ৰ উচ্চাৰিত হ’ল সমন্বয়ে সমদলে। নাটকীয় পৰিস্থিতি উদ্ভৱ হ’ল। ভাবতী আইৰ চকু ঢুল-ঢুলীয়া হ’ল; অমৃত সন্তানৰ সংযুক্ত প্ৰয়াসৰ অন্ত পৰিল। নাট-খনিৰ সকল অভিনয় হৈ গ’ল। কিন্তু বিজ্ঞোহাৰক বুলি কৰ্ত্তৃপক্ষই ভাব প্ৰকাশ বন্ধ কৰিলে।

‘জয়দ্রথ-বধ’-বচনাৰ পটভূমি নিৰ্মিত হয় ১৯১১ চনত। ভাবত সম্ৰাট পঞ্চম জৰ্জ আৰু সম্ৰাজ্ঞী মেৰী ভাবতত পদাৰ্পণ কৰিব; দিল্লী মহানগৰীৰ ৰাজদৰবাৰত তেওঁলোকে ৰাজ-মুকুট পিন্ধি অভিষিক্ত হব। সেই উপলক্ষে সমগ্ৰ ভাৰতত মহোৎসৱৰ বিৰাহ আয়োজন; নাচ-গান অভিনয় আদিৰ বিপুল ব্যৱস্থা। বৰপেটাত এই উপলক্ষে অভিনয়ৰ বাবে নাট-বাহনিৰ আলাপ-আলোচনা চলিল। বায়চৌধুৰী প্ৰমুখ্যে দুই চাৰিজন অসমীয়া নাটৰ অভিনয় হব লাগে বুলি মত প্ৰকাশ কৰিলে যদিও, তেওঁলোকৰ কথা সমজুৱাই গ্ৰাহ্য নকৰিলে। শেষত গৈ ৰঙালী নাটেইহে মঞ্চত ওৱনি কৰিব লগীয়াত পৰিল। স্বদেশ-প্ৰেমাপ্লুত বায়চৌধুৰীৰ মনত একুবা জুই জলি উঠিল—আৰু কেইমাহমানৰ পিছতেই এই অগ্নি-দগ্ধ ব্যক্তিজনৰ কাপত উদ্ভৱ হল ‘জয়দ্রথ-বধ’, পাঁচ-অঙ্কীয়া ছিন্ন অমিত্ৰ হৃদয়ক সুদীৰ্ঘ নাট।

ঐক্যৰ কুটনীতিত মায়াদেৱীৰ বায়াৰ কুটজালত পূৰ্ব্যন্তৰ ভিতৰতে জয়দ্রথ-বধ কাৰ্য্য অৰ্জুনৰ দ্বাৰা সম্পন্ন হৈ যায়। ই মহাভাৰতীয় কাহিনী। কিন্তু ‘বন্দিনী ভাবত’ৰ স্বাধীনতা প্ৰয়াসী নাট্যকাৰজনক আমি এই পৌৰাণিক আখ্যানৰ মাজতে একো একোবাৰ দেখি থমক খাব লাগে এই বুলি, যে এইজন পৌৰাণিক নাটৰ লিখক, নে নাই বিপ্লৱ-ধৰ্মী সামাজিক নাটৰ নাট্যকাৰ। অৰ্জুনে নিজৰ অসমৰ্থতাৰ কথা ভাবি এবাৰ অগ্ৰজ ভীষ্মৰ আগত কাতৰ নিবেদন কৰে—‘দাদা, সবত সজ্ঞক বিনাশি—চেঁটা কথা প্ৰাণপণ কৰি—হয় বেন ধৰ্মবাজ—একমুখী অধিপতি—ভাৰতৰ কৰ্ম আসনত—মকুল, সহস্ৰে বৃষ্ট্য্য—সকলোৰে সহাবে বণ জয় কৰি—জাত কৰা জয় লক্ষী।’

‘আকৌ, কৰা বেন ধৰ্মবাজ ভাৰতবৰ্ষক—এৱে, বোৰ অসুখোৰ অধিপতি

কালত।” ছৰ্ঘ্যোধনে যেতিয়া ভীমক বিজ্ঞপ কৰি কয় যে ভণ্ড যুধিষ্ঠিৰৰ স্থান শ্মশানতহে হব, তেতিয়া ভীম-হত্ৰাবে ভীমে গৰজি উঠিল—“ধৰ্মৰাজ্যৰ স্থান হব শ্মশানত ?—দেখাটোন বাক—কোন হয় অভিষিক্ত—ভাবতৰ সম্ৰাট পদত ?” (৫ম অঃ ১ম দৃ)। ভাবত-সম্ৰাট পঞ্চম ভৰ্জৰ অভিষেক উৎসৱত ৰায়চৌধুৰীৰ অস্তবত যি ৰছি-উৎসৱ হৈছিল তাৰেই স্বতঃ-প্ৰণোদিত ৰীজ মন্ত্ৰসমূহৰ মাজৰ এই “সম্ৰাট” পদটো ৰীজানুবিদ্ধ বুলি ভাবিবৰ থল ওলায়। “হোৰকা”ৰ সঘন গীত আৰু সুদীৰ্ঘ স্বগতঃ উক্তিৰোৰে নাটখনিক যাত্ৰা-গীতি-নাট শ্ৰেণীত স্থাপন কৰিছে।

‘বিশ্বনাট্য’ (১৯২০) ৰায়চৌধুৰীৰ আইন এখন নাট। প্ৰকাশ-স্থল ‘চেভনা’ ১ম বছৰ ২য় সংখ্যা, ১৯২০ খৃষ্টাব্দ। প্ৰাকৃতিক সম্পদ সমূহক যুৰ্ত্তিমন্ত্ৰ কৰি ৰূপকৰ ছলেৰে আশাবাদী মনোভাৱশূচক ই এখনি চুটি সাংকেতিক একাঙ্কিকা। ইয়াৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰ, যেনে, যুক্ত আকাশ, প্ৰাতঃ সমীৰণ, বুঢ়া মানুহ, বাওনা মানুহ আদি। সংকীৰ্ণ সাম্প্ৰদায়িক ভেদাভেদ ভাবেই আমাৰ সমাজক ধ্বংস কৰিছে, ইয়াক যেনে তেনে নিৰ্মূল কৰি উচ্চ মহান আদৰ্শত সমাজ প্ৰতিষ্ঠা হব লাগে। ৰিহজাই এই মন্ত্ৰৰ সমৰ্পনত গীত গায়, সপ্তস্বৰে যুৰ্ত্তিমন্ত্ৰ ৰূপত দেখা দি সজীৱ নিনাদেৰে ৰত্নধা ৰঁপায়—নাট্যকাৰৰ শাস্তি আৰু একতাৰ মিলন মন্ত্ৰ প্ৰচাৰিত হয়।

শৰতচন্দ্ৰ গোস্বামী (১৮৮৭-১৯৪৪ খৃঃ)

পৰীক্ষা (১৯০৮)—তাহানিৰ অসম উপত্যকাৰ স্কুলবিভাগৰ পৰিদৰ্শক প্ৰবীণ শিক্ষাবিদ সাহিত্যিক শৰতচন্দ্ৰ গোস্বামীয়ে গল্প-লিখক আৰু ঔপন্যাসিক ৰূপে যিখিনি খ্যাতি অৰ্জন কৰিছে, নাট্যকাৰ ৰূপে পৰা নাই। তেওঁৰ অপ্ৰকাশিত নাট ‘বুদ্ধদেৱ’ আদি দুই-এখন আছে। প্ৰকাশিত নাট একমাত্ৰ ‘পৰীক্ষা’।

পঞ্চ-দৃশ্য-সম্বলিত এই একাঙ্কিকা খনিত নাট্যকাৰে অৰ্জুনৰ শক্তিৰ পৰীক্ষাৰ এটি আদৰ্শ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে। বিষয়-বস্তুৰ ৰীজ মহাভাৰতৰ বনপৰ্বৰ পৰা উদ্ধৃত। গতিকৈ দেখাত ই পৌৰাণিক নাট, কিন্তু অভিনয়, প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু চৰিত্ৰ-সৃষ্টিয়ে ইয়াৰ পৌৰাণিক বোল মচি-কাচি নিকা কৰি আধুনিক বোলেৰে চিৰ সেউজীয়া কৰি তুলিছে। এই অৰ্জুন গাভীৰধাৰী মধ্যপাণ্ডৱ অৰ্জুন নহয়, এওঁ ব্ৰহ্মচাৰী অৰ্জুন, আদৰ্শ শিক্ষাত্ৰস্তা, ধীৰ স্থিৰ গম্ভীৰ যুৱক, প্ৰতিজ্ঞাত অচল অতল। দেৱৰাজ ইন্দ্ৰৰ ওচৰত তেওঁ অস্ত্ৰ-শিক্ষা কৰিছে। সূৰ্য ৰলিষ্ঠ সূৰ্যৰ্শন অৰ্জুনৰ ৰূপত সবগৰ অপেন্দ্ৰবী উৰ্বশ্বী আইদেউৰ মন পিচলিল। দিন যায় মানে অজ্ঞানত বুঢ়াৰ স্কন্ধ-স্থৰ লাভ কৰিবলৈ তেওঁ বিভক্ত হৈ পৰিল; আৰু মৰ্দ্দন, বসন্ত আদিৰ সহায়

লৈ জয়লাসে সিজনৰ কাষ চাপিলগৈ; কিন্তু আইদেওৰ আশা ছুপুৰিল; ব্ৰহ্মচাৰী অৰ্জুনৰ মন ভিলমানো নভলিল, নাটকীয় পৰিস্থিতিত আশাত নিবান হৈ স্তম্ভবীয়ে সৌন্দৰ্য্যৰ পোহাৰ লৈ স্বস্থানে প্ৰস্থান কৰিলে। নাট্যবস্তুত সংস্কৃত ‘কুমাৰ স্তম্ভ’ কাব্যৰ ছাঁ পৰিছে। প্ৰকৃতিৰ সম্পদ বিশেষ আৰু মানুহৰ বৃত্তি বিশেষক মানৱীয় সৃষ্টিৰে বিভূষিত কৰি গোস্বামীয়ে নাটখনি কাব্যিক ভঙ্গীত অমিত্ৰচ্ছন্দসজ্জাৰ অপকণ কণত প্ৰকাশ কৰিছে। ছুই-চাৰিঘাৰ বিক্ষিপ্ত গল্প বচনে ইয়াৰ কাব্যিক বীতিত অকণো ব্যাঘাত ঘটাব পৰা নাই। ভাষা অলঙ্কাৰপূৰ্ণ আৰু বলিষ্ঠ।

নাটখনি প্ৰকাশ কৰা হৈছে তেওঁৰ ছদ্ম নামত ‘কণচক্ৰ ভাগৱতী’। কুৰি শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত কীৰ্ত্তি বৰদলৈ, সৃষ্টি বৰদলৈ, পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱা আদি বহুস্তৰ গোপন কৰুৰ নাট্যকাৰ সৰব লেখনীত কণক নাট সন্টালনীকৈ প্ৰচাৰ হব ধৰে। তথাপিও মহাভাৰতীয় ‘পৰীক্ষা’ নাটখনিৰ কণকষৰ কণ কণিকা টুকি পেলাব নোৱাৰি।

অপ্ৰকাশিত :—‘বুদ্ধদেৱ’—‘ঘোৰহাট থিয়েটাৰ’ত অভিনীত।

অপ্ৰকাশিত নাটমালা (১৯১০ খৃঃ পৰ্য্যন্ত)

মধুমালতী—পূৰ্ণকান্ত শৰ্মা।

‘হৰধৰ্ম্মৰ্ত্তক নাটক’ আৰু ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক’ বচোতা পূৰ্ণ শৰ্মাই ‘মধুমালতী’ নামৰ এখন সামাজিক নাটো লিখিছিল আৰু এইখনেই তেওঁৰ আত্ম বচনা। তেতিয়া তেওঁৰ বয়স মাথোন চৈধ্য-পোন্ধৰ। নাটখন লিখি তেওঁ বহু এজনক চাব দিয়ে; বহুৰ হাতৰ পৰা পুখি গৈ মাগুৱন্ত বয়স্ক এজনৰ হাতত পৰে। কিন্তু দুখৰ বিষয়, নাট বচনাৰ বাবে গুৰুজনৰ পৰা পুৰস্কাৰৰ পৰিৱৰ্ত্তে তেওঁ তিবন্ধাবহে পালে আৰু লাজ অপমানত ‘মধুমালতী’ক অগ্নিদেৱতাক সমৰ্পণ কৰিলে। ইয়াৰ প্ৰায় কুৰি বছৰৰ পাছত তেওঁ ‘হৰধৰ্ম্মৰ্ত্তক নাটক’ আৰু ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক’ বচনা কৰে। এই দুখনৰ বচনা কাল ১৮৯৩ খৃঃ; গতিকে ‘মধুমালতী’ৰ বচনা কাল ১৮৭৩ খৃঃ মানত হব।

হৰিশ্চন্দ্ৰৰ উপাখ্যান—বল্লেশ্বৰ মহন্ত (উপনাম—বামদাস গোস্বামী)। নগাওঁ নাট্য মন্দিৰত অভিনীত (জঃ ‘সোণালী জয়ন্তী’, নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ)।

জবাসন্ধ, হেমপ্ৰভা—দেৱনাথ বৰদলৈ।

১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত মহাবাহী ভিক্টোৰীয়াৰ জুবিলী উপলক্ষে ‘জবাসন্ধ’ নাট নগাওঁ (‘জুবিলী পথাৰ’) ত অভিনীত হয় (‘সন্ধিবুগ জঃ’)। ‘হেমপ্ৰভা’ৰ প্ৰথম অভিনয় হয় ‘নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ’ত (‘নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ সোণালী জয়ন্তী’ জঃ)। এইখনেই

অসমীয়াত প্ৰথম মৌলিক ঐতিহাসিক নাট বুলি কোৱা হয়। নাটখনি অপ্ৰকাশিত আৰু বৰ্চনাকাল অজ্ঞাত হোৱা বাবে এতিয়ালৈকে গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘জয়মতী’ নাটখনিকে প্ৰথম ঐতিহাসিক নাটৰূপে ধৰা হৈছে।

আনুমানিক ১৯১৭-১৮ খৃষ্টাব্দত গুৱাহাটী আল’ল কলেজৰ ছাত্ৰসকলে ‘কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য মন্দিৰ’ত ‘হেমপ্ৰভা’ৰ অভিনয় কৰে। সেই সময়ৰ কটন কলেজৰ অৰ্থনীতি বিষয়ৰ অধ্যাপক মি: এ. ই. ব্ৰাউন চাহাবে ‘ডেভিড্ স্কট’ ভূমিকাত ওলাই দৰ্শকক চমকু খুৱায়। অজ্ঞাত খ্যাতনামা অভিনেতা সকলৰ ভিতৰত অগ্ৰতম অভিনেতা আছিল ‘পূৰ্ণকান্ত’ৰ ভাণ্ডত নগাওঁৰ জগতচন্দ্ৰ বেজবৰুৱা।

জ্যোপদীৰ বেণীবন্ধন (বা বেণী-সংহাৰ)—বজ্জেশ্বৰ মহন্ত (১৮৬৪-৯৩ খৃ:)
এওঁলোকৰ প্ৰাচীন ঘৰ উত্তৰ লক্ষীমপুৰত। ১৮৮০ চনত এওঁ গুৱাহাটীৰ হাইস্কুলত প্ৰৱেশিকা মহলাত উঠে আৰু সিমানতে তেওঁৰ শিক্ষা শেষ হয়। ইয়াৰ পিছত নগাওঁ কাছাৰীত ‘একাউণ্টেণ্ট’ চাকৰিত সোমায়। ‘জোনাকী’ কাকতত ওলোৱা এওঁৰ জয়মতী-সম্বন্ধীয় প্ৰৱন্ধই এই বিষয়ৰ মৌলিক তথ্য কেবাটাও সন্ধান দিয়ে (‘অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী’—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)।

জয়মতী—নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈ

‘জ্যোপদীৰ বেণীবন্ধন’ নগাওঁ নাট্য মন্দিৰত আৰু ছয়োখনেই গুৱাহাটীত অভিনীত হৈছিল।

[জ: ‘স্মৃতি-তীৰ্থ’—নলিনীবালা দেৱী]

কীচক-বধ—বজ্জনী বৰদলৈ, লোকনাথ ফুকন, ভৈৰৱ দাস।

প্ৰায় ১৯১০ চনত ‘আত্মবিনোদক থিয়েটাৰ দল’ৰ দ্বাৰা অভিনীত।

[জ: ‘আত্মবিনোদক থিয়েটাৰ দল’—আধুনিক যুগ (অভিনয় প্ৰসঙ্গ)]

বল-দময়ন্তী—বেণুধৰ দাস, দুৰ্গানাথ চাকাকতী।

প্ৰথম খনৰ অভিনয় প্ৰথমতে তেজপুৰত হয় [জ: ‘দণ্ডিনাথ কলিতাৰ জীৱনী’—মহাদেৱ শৰ্মা, ‘অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা’ ১৮৭৭ শক, ১ম সং]

১৯০২ খৃষ্টাব্দত চাব্. বি. ফুলাৰ চাহাব যেতিয়া অসমৰ চিক্. কমিছনাৰ নিযুক্ত হয় আৰু মজলদৈলৈ আহে, ‘বল-দময়ন্তী’ নামেৰে এখন নাটৰ অভিনয় কৰা হৈছিল। চাহাবে প্ৰায় আধা ঘণ্টা সময় এই অভিনয় চাই সন্তোষ প্ৰকাশ কৰে [‘অসম বন্তি’ ২৪ ডিচেম্বৰ, ১৯০৩ খৃ:]। দ্বিতীয়খনৰ প্ৰথম অভিনয়-স্থল ডিব্ৰুগড় [জ: ‘ডিব্ৰুগড় আমোলাপতি এমেচাৰ নাট মন্দিৰৰ চমু ইতিহাস’]।

৯ম পট

সতীৰ্থ সেৱকৰ সচন্দন পুস্কাৰজলি

(বিংশ শতিকাৰ ২য়-৩য় দশকৰ পৰা)

‘জোনাকী’ৰ জেউতিত শিল্পী-পঞ্চকে সাধনাত সিদ্ধি লাভ কৰি যি বিপুল বৰঙণি আগবঢ়ালে, ‘জোনাকী’ৰ বৰনিকাৰ অন্তৰ্ভাৱত ভাবেই প্ৰতিজনি উঠিল দিশে দিশে, নগৰে-প্ৰান্তৰে। প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্যৰ বঙীণ চিত্ৰ আঁকি ভেঁৰলোকে প্ৰমাণ কৰি দেখুৱালে অসমত কলাকুশলীৰ অভাৱ নাই, নাট্য শিল্পীৰ অভাৱ নাই, প্ৰকাশ বীতিৰ অভাৱ নাই। বেজবৰুৱা আৰু গোহাঞি বৰুৱাৰ লৌকিক ধেমেলীয়া নাট আৰু ঐতিহাসিক নাট, দুৰ্গাপ্ৰসাদৰ চাহাব-চৰিত্ৰ যুগ্ম ধেমেলীয়া নাট, বেণুধৰৰ উপদেশ-মূলক চুটি নাট, চন্দ্ৰধৰৰ ছন্দবদ্ধ পৌৰাণিক নাট—এই প্ৰতিবিধেই একো একোটা দিশত একো একোটা শৈল সজ্জ। ইয়াৰ কেইবছৰ মান আগতে মাধোন অম্বুৱাদ-মূলক নাট ‘ব্ৰহ্মবজ্জ’ও প্ৰকাশ হৈছে। পৰৱৰ্তী নাট্য সাহিত্যৰ জ্ঞান-বিভাগলৈ মন কৰিলে আমি দেখো যে জোনাকী যুগ আৰু তাৰ আঁৰতেই সামাজিক (লগতে ধেমেলীয়া), পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, অম্বুৱাদ-মূলক, ৰূপক আৰু প্ৰতীক-ধৰ্মী নাট—এনে প্ৰতিবিধৰে চানেকি-মূলক ৰচনা আমাৰ সাহিত্যত হৈ গৈছে। ‘জোনাকী’ৰ এই নতুন জেউতিৰ ভিৰবিৰণিতে পৰৱৰ্তী কলা-সেৱীয়ে হেৰোৱা পথৰ সন্ধান পালে, পুৰণি ভেটিক সংস্কাৰ কৰিবলৈ নতুন আলমৰ যোগাব হ’ল। একো একোজনে একো একোটা দিশত গুৰু জীৱন পৰিভ্ৰম কৰি, মাৰ্গ নিৰ্মাণ কৰিলে; কোনোৱে প্ৰতি দিশতে হাত দি যথাসাধ্য অবিহণা আগ বঢ়ালে। ইয়াত প্ৰতিজন শিল্পীৰ বিষদ আলোচনা সম্ভৱ নহয় বাবে, আমি বিশিষ্ট অগ্ৰগণ্য দুই চাৰিজনৰ বিজ্ঞ পৰিচয় দিবলৈ চেষ্টা কৰি বাকীসকলৰ নামমাত্ৰ পৰিচয় উল্লেখ কৰিছো। সুবি শতিকাৰ ২য় দশকৰ আগতে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰি অহা বেজবৰুৱা, গোহাঞিবৰুৱাৰ ঐতিহাসিক নাট ‘লাচিত বৰকুকন’, ‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ’, ‘বেলিমাৰ’, ‘অন্নবতী কুঁৱৰী’ প্ৰকাশ হৈ যোৱাৰ পিছত সেই সময়ৰ উঠি অহা ডেকা চাৰৰ মাজত যি কেইজনৰ ভাৱী সাহিত্য মন্দিৰৰ আধাবশিলা স্থাপিত হৈছিল, ভেঁৰলোকৰ দ্বিত্বত পঞ্চমৰ চৰিত্ৰ, শৈলধৰ ৰাজখোৱা আৰু বিজ্ঞেয়ৰ সহস্ৰ অগ্ৰগণ্য। ভেঁৰলোকৰ চমু পৰিচয় কৰাৰ বিষয়ে হ’ল।

পদ্মধৰ চলিহা (খৃ: ১৮৯০—)

নিমজ্জণ (বা ইভো নষ্টন্ততো ভ্ৰষ্টঃ) (১৯১৭)

অমৰ-লীলা ('২০)

কেমে বজা ('২৩)

বংপুৰে কথা কয় ('৫৬)

১৮৯০ খৃষ্টাব্দত পদ্মধৰ চলিহাৰ জন্ম হয়। সৰু কালৰে পৰা গীত, আবৃত্তি, অভিনয় আদিত অভ্যস্ত চলিহাদেৱে অসমীয়া সাহিত্য ক্ষেত্ৰত সুপৰিচিত। তেওঁ গীতি-কবিতা লিখে আৰু সেইবোৰ পোনতে 'ফুলনি'ত প্ৰকাশ হয়; কবিক 'ফুলনিৰ মালী' আখ্যা দিয়া হয়। 'গীতি-লহৰী', 'স্বৰাজ-সঙ্গীত', 'শৰাই' তেওঁৰ গীত আৰু কবিতাৰ পুথি। তেওঁ এসময়ত সিংহদত্ত দেৱ অধিকাৰীৰ সহযোগিতাত 'অৰ্ঘ্য' নামৰ এখন পৰ্য্যেকীয়া আলোচনী সম্পাদন কৰি উলিয়ায় আৰু ব্যৱসায় ৰূপে কিছুদিন ওকালতি কৰে। আইন-অমাগ্ৰ আন্দোলনত ওকালতি ব্যৱসায় এৰি তিনি বছৰ কাল (১৯৩১ চনৰ পৰা ১৯৩৪ চনলৈ) চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰ দ্বাৰা প্ৰতিষ্ঠিত সাদিনীয়া আৰু 'তিনদিনীয়া অসমীয়া'ৰ সম্পাদক ৰূপে কাম কৰে। চলিহা ইংৰাজীৰ এম্-এ; অসমীয়া আৰু সংস্কৃত সাহিত্যতো বিদগ্ধ পণ্ডিত; বংপুৰ কলেজৰ প্ৰথম অধ্যক্ষ ৰূপে চাকৰি কৰিও জননীৰ সেৱা কৰিছে। অসম সাহিত্য সভায়ো এসময়ত বাৰ্ষিক অধিৱেশনত সভাপতিৰ আসনত বহুৱাই 'অমৰ-লীলা'ৰ অসামান্য নাট্যকাৰক অমৰত্ব প্ৰদান কৰিলে।

নিমজ্জণ—বেজবৰুৱা, গোহাঞিবৰুৱা আদি পূৰ্ববৰ্তী নাট্যকাৰ সৰুৰ দৰে ধেমেলীয়া নাটৰ অৰ্থ্য লৈহে চলিহাই প্ৰথম নাট্য বেদীত আগত আসন লয়। তিনি-অঙ্কীয়া ধেমেলীয়া নাট 'নিমজ্জণ' তেওঁৰ প্ৰথম ৰচনা। প্ৰতি অঙ্কত তিনটাকৈ দৃশ্য আছে। অঙ্ক আৰু দৃশ্যবোৰ চুটি। 'নিমজ্জণ' ৰচনাৰ প্ৰায় তিনি বছৰ আগতে তেওঁ কোনো এজন বন্ধুৰ মুখত গল্প এটা শুনিবলৈ পায় আৰু তাৰে আলম লৈ নাটখন ৰচনা কৰে। ১৯১৫ চনৰ হুৰ্গাপুজা উপলক্ষে শিৱসাগৰ নাট্য সমাজে হাতে-লিখা অৱস্থাতে ইয়াৰ সফল অভিনয় কৰি নাট্যকাৰক উৎসাহিত কৰে।

ধেমেলীয়া হলেও 'নৰ্ত্তকী' সকলৰ গহীন গীত এটিকে নাট্য-বস্ত্তৰ পাতনি মেলা হৈছে; ৰাজ-সভাৰ মৰ্য্যদা বন্ধাৰ বাবে, বজা, মজ্জী, সভাসদ আদিৰ তৃপ্তিৰ বাবে নৰ্ত্তকীসকলে প্ৰকৃতিৰ বং-বিবং দৃশ্যৰ বৰ্ণনা-মূলক এটি গীত গাই শুচি যায় আৰু বজাই উৎসৱ সমাৰোহৰ খবৰ লয়। কিন্তু বিদুষকে উদ্ভবত যেতিয়া ক'লে, "যোনো পেটৰ পোৰণিটো বেছি হৈছে; এইবাৰ তেওঁ উদৰ-দেৱতাক অলপ মন্ত্ৰাই কবিলে পৰা হ'ব"— এইখিনিতে নাটখনিয়ে হাত্ত বসব বীতি ললে আৰু ই শেষ পৰ্য্যন্ত অৱ্যাহাৰ হৈ

থাকিল। অন্ত্যস্ত পূৰ্বৱৰ্তী খেমেলীয়া নাটবোৰৰ দৰে ইয়াতো হাত্ত বসৰ প্ৰধান অৱলম্বন ভাষা-গত, শব্দ-গত। পেটুক বিদুষকৰ মুখত সংস্কৃত ৰচনৰ ব্যাখ্যা হ'ব ধৰিলে এইদৰে—“পৰিহাসেন বিজ্ঞানিতঃ ক্ৰচঃ ন পৰমাৰ্থেন গৃহীতঃ যথা অৰ্থাৎ পৰি পৰি হাঁহি হাঁহি কোৱা কথা আৰু জলপান খাওঁতে কোৱা কথা পৰমাৰ্থত লব নাপায়।” ভাটীৰ পৰা অসমলৈ অহা পণ্ডিত চাৰিজন হাত্তবসৰ চতুৰ্মুৰ্ত্তি; এওঁলোক দাৰ্শনিক, জ্যোতিষী, বৈজ্ঞ আৰু বৈয়াকৰণিক। সেইসকলৰ তথাকথিত পাণ্ডিত্যৰ ওপৰত নাট্যকাৰে বসৰ টেকেলিটো ৰজ্জ্বাবলৈ সুবিধা কৰি লৈছে। প্ৰথমজন পণ্ডিত বাঘবেশ্ৰজিত বেদান্ত-বাচস্পতি দৰ্শনালঙ্কাৰ কবি কঠান্তৰণম্ (দাৰ্শনিক), দ্বিতীয় জন শ্ৰীল শ্ৰীযুক্ত নক্ষত্ৰচন্দ্ৰ জ্যোতিষী জ্যোতিৰ্গণ-মণ্ডল মহিমা-বত্নাকৰ (জ্যোতিষী), তৃতীয়জন শ্ৰী শ্ৰীকৰিৰাজ নবজলধৰাভিৰাম শৰ্মন কবি কঙ্কণ-আমুৰ্বেদ-চূড়ামণি সমগ্ৰ শবীৰ-ব্যাধি-বিকাৰ-নিস্তাৰক (বৈজ্ঞ), চতুৰ্থজন শ্ৰী অনাদি অনন্ত শৰ্মন-সিদ্ধান্তকৌমুদী তৰ্কালঙ্কাৰ-ব্যাকৰণ-জলৌধি-কৰ্ণধাৰ (বৈয়াকৰণিক)। পণ্ডিতসকলক থাকিবলৈ যেতিয়া তেওঁলোকৰ বাসস্থানলৈ নিয়া হয়, তাত খাত্ত বস্ত্ৰৰ কপ দেখি তেওঁলোকৰ পাণ্ডিত্যই উক্ দি উঠে এইদৰে “নাস্তি দাইলং নাস্তি স্তুতং নাস্তি তৈলং মন্নি চৰেকম্……আগচ্ছ আলচো আমি উদব পূৰণং কথাং ॥” প্ৰতিজন খাত্তৰ অহুসন্ধানত দিহাদিহি ওলাল। দাৰ্শনিকে তেল বিচাৰি লচমন্ নামৰ হিন্দুস্থানী তেলী এটাৰ ঘৰ পালেগৈ। পণ্ডিতে সংস্কৃত-মিহলি ভাষা কোৱাত তেলীয়ে বুজিব নোৱাৰে। যি কি নহওক, বাহঁৰ চুঙা এটাত কোনোমতে অলপ তেল আনিলে, কিন্তু বাটত দাৰ্শনিক পণ্ডিতৰ মনত দৰ্শনৰ উক্‌মুকনি লাগিল—“এই পাত্ৰই তৈল ধাৰণ কৰিছে নে তৈলই পাত্ৰ ধাৰণ কৰিছে” ইয়াৰ প্ৰমাণ চাবলৈ গৈ চুঙাটো উবুৰিয়াই দিলে; লগে লগে “তৈলং পপাত ধৰণীতলে।” “গতস্ত শোচনা নাস্তি” এই বুলি সূদা চুঙাটোকে লৈ তেওঁ ৰাজভৱনৰ অতিথিশালা পালেগৈ। খৰি অনাৰ ভাৰ পৰিছিল জ্যোতিষী পণ্ডিত মহাশয়ৰ ওপৰত। তেওঁ “বৃক্ষ-শালা তেদন” কৰিবলৈ শুভক্ষণ বিচাৰি গছৰ ডালত বহি থাকিল। বৈজ্ঞই শাক-পাচলি বিচাৰি বজাবলৈ গ'ল। কিন্তু আলুগুটিত “কীট-প্ৰৱেশ” কৰা বুলি দাইল “বালুকাবানী আৰু প্ৰস্তৰ-খণ্ড মিজিত” বুলি, মাহ “মহাৰ্ধ” বুলি সেইবোৰ একোকে নিকিনি এক অনাবে ছাল কোমোৰা এটা কিম্বি লৈ উলটিল। তাত বন্ধা পাল পৰিছিল বৈয়াকৰণিক পণ্ডিত মহাশয়ৰ ওপৰত। তেওঁ পানীত চাউল ৰহাই শাক-পাচলিলৈ অপেক্ষা কৰি ৰহি আছে; ইতিমধ্যে তাত উঠিল “ভূত্ ভূত্ ভূত্” শব্দ কৰিব ধৰিলে। এনে “নাকৃত-নাকৃত শব্দ” শুনি পণ্ডিতে ভাবিলে এইবোৰ অপৱিত্ৰ স্নেহোচ্চিত শব্দ। “ইদানীং এই অৱ প্ৰহণ কথা অস্বচিত।” এই বুলি লাটিয়ে চক ভাঙি তাতবোৰ পেলাই গা ধুলেনে। ইয়াৰ পিছত দাৰ্শনিক

আক বৈভৱ সূচনা মুখ লৈ উপস্থিত ; কিন্তু জ্যোতিৰী পণ্ডিত উলতি নহা দেখি তিনিও তেওঁক বিচাৰি হাবিলৈ গ'ল। গৈ দেখে তেওঁ গছৰ ডালত শুভৰূপলৈ অপেক্ষা কৰি বহি আছে। এওঁলোকে সকলো কথা ভাঙি-ছিঙি কোৱাত পণ্ডিত নাথি আহল। “নিম্নত্বিকেন বাধ্যতে” এই কথাকে সাৰোগত কবি চাৰিউজন স্বস্থানে প্ৰস্থান কৰি স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলালে।

“অল্লবিভা ভৱবী” এই নীতি-বচনৰ ওপৰত নাটখনৰ ভেটি নিৰ্মিত। ইয়াত ব্যঙ্গ্য আছে ; কিন্তু সেয়ে মাঝাধিক হৈ কাৰো বাবে আক্ৰমণাত্মক হোৱা নাই আৰু ই লঘুসাত্মক বা Farce ৰূপ লৈছে। ব্যঙ্গ্যই কাৰো কাৰো মনত কেতিয়াবা বিদ্ৰূপৰ বাণ মাৰি আঘাত কৰে। ইয়াত সেইটো হোৱা নাই। অলৌকিকতাই হান্সবসৰ আলম নিৰ্মাণ কৰি নিৰ্দোষ হান্সবস সৃষ্টি কৰাত ই লঘু ধেমেলীয়া নাট ৰূপে (Farce) উপভোগ্য হৈছে। প্ৰথম দৃশ্যৰ প্ৰথম গীতটো যদিও গহীন, ই হান্সবস সৃষ্টিত বাধা জন্মোৱা নাই, বৰঞ্চ সহায়হে কৰিছে। কিয়নো, গান্ধীৰ্য-পূৰ্ণ পৰিৱেশ এটাত আকস্মিক লঘু ভাৱে হান্সবসৰ মাত্ৰা হৃৎপণে বুদ্ধি কৰে, সজ্জিতপূৰ্ণ পৰিৱেশত আকস্মিক অসজ্জিত বেছি আমোদজনক। “নিম্নত্বণ”-বচনাত চলিহাদেৱৰ সংস্কৃত ভাষা আৰু সাহিত্য-জ্ঞান স্পষ্ট।

“অতীত কীৰ্ত্তিমণ্ডিত মহৰ্ষি আৰ্য্যৱন্দিত”—শীৰ্ষক ক্ৰটিমধুব সংস্কৃত গীতি-কবিতা বচনা কৰি চলিহাদেৱে সংস্কৃত জ্ঞানৰ যি পৰিচয় দিছে, লঘুৰীতিত হলেও, “নিম্নত্বণ” তো তাৰেই অকণ আভাস পোৱা যায়, যেনে, “নিৰ্দ্ধাৰিতং মহাবাজেন অস্মাকং ৱাসভৱনম্। অস্তি-যত্র খাত্তমাত্ৰ পবলীয়া তপুলাং ॥” ইত্যাদি।

“নিম্নত্বণ”ৰ নিমজ্জিত পণ্ডিত কেইজনৰ নাম-ধাম আৰু সুদীৰ্ঘ উপাধিবোৰেই ব্যঙ্গ্য-সূচক।

পণ্ডিতসকলৰ বচনত ভাৰতীয় প্ৰাচীন পণ্ডিতমণ্ডলীৰ সংস্কৃত আলাপ-আলোচনাৰ আভাস পোৱা যায়, যেনে, তেওঁলোকে বজাক দেখি এইদৰে অভিৱাদন জনাইছে—

“ভোঃ ভোঃ ভূপাল শতকোটি প্ৰণাম, স্বস্তি স্বস্তি, দীৰ্ঘায়ুৰন্ত কুশলং ভৱতু।”
বৈয়াকৰণিকে বৈভৱ গুণ বৰ্ণনা কৰা.....“এখেতৰ অমোঘ অব্যৰ্থ মহৌষধ সেৱন কৰি লক্ষ লক্ষ ৰাজা, মহাৰাজা, কিত্তিপাল মহীপাল মৃত্যুৰ কৰলৰ পৰা পৰিত্ৰাণ লাভ কৰি স্বয়ং স্বৰ্গদেৱৰ মহান চুইক দমন এৰা শিষ্টক পালন কৰি ইদানীং সমূহ প্ৰজাবৃন্দৰ বিপদ ভঞ্জন আৰু ক্লেশৰ বঞ্জন কৰিছে।”

পণ্ডিত সকলে বেতিয়া খাত্ত সামগ্ৰী বিচাৰি বাৰ লাগে মূলি কৰা, জ্যোতিৰীয়ে প্ৰস্তাৱটো সমৰ্থন কৰে—“বাচম্ বাচম্। অতিয়া বাচ-বিভা অৰ্থাৎ বিতৰ্জ

সমালোচনাৰ অৱসৰ নাই।” “শুভন্ত শীত্ৰ অন্তৰ্ভন্ত কালহৰণং, পেটন্ত কোকৌৰণম্ : স্ব স্ব স্থানব প্ৰস্থানং কবাই বিধেয়”। ‘নিমন্ত্ৰণ’ৰ বিদূষকক সংস্কৃত নাটকৰ বিদূষকৰ আদৰ্শত গঢ় দিয়া হৈছে। তেওঁ বজাৰ ভোষামোদকাৰী, লুকাইয়া, চঞ্চলমতি বায়ু। সংস্কৃত নাটকৰ বিদূষকৰ দৰে মজ্জীক তেওঁ এঠাইত কৈছে—“পৰিহাসেন বিজ্লিঙং বচঃ ন পৰমার্থেন গৃহীতং সখা”। মহাকাব্য কালিদাসৰ ‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্’ নাটকতো আছে “পৰিহাস-বিজ্লিঙং সখে পৰমার্থেন ন গৃহ্যতোং বচঃ” (২য় অঃ)। ‘নিমন্ত্ৰণ’ নাটকত বিশ্ববিখ্যাত নাট্যকাৰ বাৰ্ণাৰ্ড শ্বব ‘পিগ্‌মেলিয়ন’ (১৯১৫)ৰ কিঞ্চিৎ আভাস পৰিছে। ইংলণ্ডত জন্ম গ্ৰহণ কৰিও ইংৰাজী ভাষাকৈ ক’বলৈ যে কিমান টান, ইয়াকে শ্বই তেওঁৰ নাটকত হস্তবসাম্বন্ধ ভাবে দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এই নাটক ৰচনা কৰি উঠি প্ৰায় একে সময়তে চলিহাই ‘কেনে মজা’ আৰু ‘অমৰ-লীলা’ ৰচনা কৰি উলিয়ায়।

কেনে মজা :—বচনা ১৯১৯ খৃঃ, প্ৰকাশ ১৯২৩ খৃঃ। ই এখন সপ্ত-দৃশ্য-সম্পন্ন একাঙ্কিকা নাট্যৰঙ্গ। লিখকৰ মতে ই “থেমেলিয়া গীতি-নাট্য”; কাৰণ, ইয়াত গীতৰ সংখ্যা কেবাটাও। অষ্টীয়া নাট্যবোৰক গীতি-নাট্য বা সঙ্গীতালেখ্য বোলা হয়; কাৰণ, তাত ভাৱবীয়াৰ ৰচনাসমূহ বাদ দিলেও, গীতবোৰৰ যোগেদিয়েই নাটৰ মূলভাৰটো উপলব্ধি কৰিব পাৰি। এই নাটখনো প্ৰায় তদ্রূপ। কাহিন্য আৰু তাৰ বৈশীয়েক জুলেখাৰ বৈত সঙ্গীতেই কেবাটাও আৰু সেয়ে উভয়ৰ প্ৰেম-পৰীতি আৰু চিন্তা-চৰ্চাৰ একেডাল এনাঙ্গৰিৰ বোৱতি সৌতৰ পৰিচায়ক। নাটখনিৰ হস্তবস প্ৰধানতে অৱস্থানগত। কাহিন্য ধনৰ ছৰীয়া হলেও মনৰ ছৰীয়া নহয়; ছয়ো সঙ্গীতৰ যোগেদি আয়োদ কৰে এইদৰে—

“কাহিন্য—তুমি আশাৰ সখল।

জুলেখা—তুমি জাবৰ কখল।

কাহিন্য—তুমি ঢেকিয়াৰ অখল।

জুলেখা—তুমি গগন মণ্ডল”.....

কাহিন্যৰ মূৰত ধন ঘটাৰ অভিনৱ “কিকিৰ” এটা এদিন হঠাত খেলালে; জুলেখাৰ যোগেদি কাৰ্য্য সিদ্ধি হব; সি ভাবে, “সন্ধিয়া লক্ষ্যৰ বাইজীৰ নাচ-পানৰ বজলিহ হব আৰু বাবে ইচ্ছা টিকট কিনি সিহঁতৰ ঘৰলৈ গ’লেই চাবগৈ পাবিব” ইয়াকে কৈ জুলেখাই ধনী মানুহবোৰৰ ঘৰে ঘৰে গৈ টিকট বেচিবগৈ। মানুহ-বোৰ সন্ধিয়া বেতিয়া সিহঁতৰ ঘৰলৈ আহিব সিহঁতক কেৱে কাকো নেদেখাকৈ সেই কোনো উপায়েৰে (বাঘৰ ছাল, কালোৰ আদিৰে) লুকাই ৰাখিব। জুলেখাই সিহঁতক নাচ-পানেৰে তুলিব আৰু শেষত “লুকাই ৰক্তৰাই চমক লগাই পৰম কৰি”।

পষ্টিয়াই” দিব। এইদৰে টিকেট বেচিব পাৰিলে সিহঁত একে দিনাই ধনী হৈ পৰিব সন্দেহ নাই—“জন্ জন্ জন্ জন্ বাজিব ধন। মজা কবি খাম চাৰা জীৱন।”

এই “ফিকিব”টোকে কাৰ্য্যত পৰিণত কৰি সিহঁত সঁচাকৈয়ে ধনী হয়; একে দিনাই সাতশ পঞ্চাশ টকা লাভ কৰে আৰু শেষত দুয়ো আনন্দত উত্ৰাৱল হৈ এইদৰে গীত গায়—

“কাছিম-জুলেখা—

বাঃ বাঃ বাঃ বাঃ কাছিম জুলেখা।

গৰীৰ গুছি হলো আমি কিমান ধনী চা।” (৭ম দৃঃ)

নাটখনত হান্সবসৰ লগত শৃঙ্গাৰ বসৰো কিঞ্চিৎ সংমিশ্ৰণ নোহোৱা নহয়। জুলেখা গাভৰু নৃত্যগীত আৰু লাহ-বিলাহ-পূৰ্ণ বচনভঙ্গীত শৃঙ্গাৰ বসৰ এটি ক্ষীণ উৎস দেখা যায়। স্বামী-স্ত্ৰী ডেকা-গাভৰুৰ ধন-ঘটাৰ অভিনয় অথচ বাস্তৱ ফিকিবটোৰ পৰা হান্সবসৰ এটি সৱল ধাৰা প্ৰৱাহিত হৈছে। দুয়োটাৰে সংমিশ্ৰণত নাটকীয় আমোদ ঘনীভূত হৈ উপভোগ্য হৈ পৰিছে। জুলেখাৰ নৃত্য-গীত আৰু ধাৱন-সুন্দৰ লাৱণ্যত ভোল গৈ আমোদ-অভিলাষী সম্ভ্ৰান্ত ধনী লোক সকল কিদৰে মত্তলীয়া হৈছে তলৰ দ্বৈত সঙ্গীতটো তাৰ অন্ততম চিন—অভ্যাগত মিঃ কেবগেৰীয়া (খাৰঘৰীয়া)ক জুলেখাই এইদৰে ভুলাইছে—

জুলেখা—“চালাম হজুৰ কৰিয়ে জাৰা মেহেৰবানী।

কেবগেৰীয়া—All right যাম dancing চাম brandy.

জুলেখা—হজুৰ—হাম ভাৰি গৰীৰ বাইজী।

কেবগেৰীয়া—কুচ পৰোৱা নাই জান তোম বকছিছ পাৰি।

জুলেখা—ক্ৰপদ খেয়াল টগা খেমুটা সব হাম জানি।

কেবগেৰীয়া—All right যাম, dancing চাম brandy টানি।

মিঃ কেবগেৰীয়া—Very well, হামকো একটু ১০/- ৰূপিয়াকো টিকেট দেও—Supply me ten-rupee ticket one and oblige.

Yours faithfully.

জুলেখাৰ চৰিত্ৰত বেষ্টাৰ লক্ষণ আছে। অসমীয়া নাটত বেষ্টা ভূমিকা, বেষ্টালয়-উপযোগী সাজ-সজ্জা এয়ে প্ৰথম। ইয়াত আদৰ্শ নাই; আছে বাস্তৱতা, আছে নাট্যবসৰ জাবৰি। বাস্তৱৰ মাজতে বস উৎলাবলৈ নাট্যকাৰসৱে ঠায়ে ঠায়ে অলৌকিকতাৰ আভাৱ নললে নহয়। ইয়াৰ এটা দৃষ্টান্ত অলৌকিকতা আছে—জুলেখাৰ সজ-সুখ লাভৰ আশাত উজীৰে আহি ৰেতিয়া দুৱাৰত থুলা যাবে, কোঠাৰ ভিতৰত সোমাই থকা বৰাবজনৰ পাব কঁলমি উঠে আৰু জুলেখাই কাঁচৰ ছাল

এখনেৰে সিজনক ঢাক দি লুকুৱাই থয়। উজীৰক শীতেৰে ভুলাই বাখিৰ ধৰিছে, এনেতে ভোগেশ্বৰ আৰু সুবেশ বাবু ওলালহি। তেতিয়া উজীৰজনক ধানখেৰেৰে লুকুৱালে। ইয়াৰ পিছত শশুণ কেঞা অহাত তেওঁলোক দুয়োজনকে চকীৰ তলত লুকুৱাই ৰাখিলে। এইবোৰ দৃশ্য অবাস্তৱ। হান্সবসৰ সৃষ্টিৰ বাবেই নাট্যকাৰে ইয়াৰ আলম লৈছে। নাট্যকাৰৰ প্ৰথম ধেমেলীয়া নাট ‘নিমন্ত্ৰণ’ত হান্সবসৰ বাবে যিমানখিনি অলৌকিক অবাস্তৱ কথাৰ সংযোগ দেখা যায়, দ্বিতীয় নাট ‘কেনে স্বৰ্জা’ত তাতকৈ বহুত কম; আৰু এই বিষয়ত ই সিখনতকৈ বেছি উন্নত।

ভাষা-গত হান্সবস-সকাৰ-প্ৰচেষ্টা মাথোন হুই এঠাইতহে কৰা হৈছে, সিও নগণ্য, যেনে, মিঃ কেৰগেৰীয়া চাহাবী ধৰণৰ অৰ্দ্ধশিক্ষিত ডেকা। কথাই কথাই ইংৰাজী শব্দ প্ৰয়োগ কৰে, নহলে তেওঁৰ কোনো কথাতে যেন জোৰ নহয়। তেওঁৰ আচল নাম কদবাম খাৰঘৰীয়া, কিন্তু তেওঁ তাক Mr. R. Kergerriya কৰি লৈ আত্মানন্দত বিভোল—“Bravo! মোৰ এতিয়া name টো কেনে beautiful হৈছে—Mr. R. R. Kergerriya, কদাম খাৰঘৰীয়া name:টো খাৰখোৱা অসমীয়া Villagerৰ দৰে অসভ্য অৰ্থাৎ uncivilised, কানীয়া অৰ্থাৎ opium eating, obscene. মোৰ dressৰ সৈতে name:টো এতিয়াহে fit কৰিছে……(৪ৰ্থ দৃশ্য)।

‘মহৰী’ত মিঃ ফল্গ আৰু ‘গাওঁবুঢ়া’ত মিঃ ইয়ং চাহাবৰ মুখত দিয়া ইংৰাজী আৰু খিচিৰী হিন্দী-অসমীয়া বচনসমূহে যিমানখিনি হান্স বসৰ খোৰাক যোগাবলৈ সক্ষম হৈছে, ইয়াত পৰা নাই। তথাপিও নেতিভ্ চাহাবজনৰ মুখত ইংৰাজীৰ সোৱাদ আছে; কাৰণ, ভাৰতজী আৰু মাতে-কথাই তেওঁ আৰু কানীয়া অসমীয়া “Villager” হৈ থকা নাই। তেওঁৰ হাতৰ পৰা এতিয়া বটল ফুটাই হ’ল। জুলেখাক দেখি মিঃ কেৰগেৰীয়া চাহাব উদ্ভাৱল। তেওঁৰ মনত তাই সৰগৰ অপেশ্বৰী “Fairy”—তেওঁৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধি হল—“What I thought that I got.” (৪ৰ্থ দৃশ্য)। ইয়াত দিয়া “ধনলক্ষী আৰু সজিনী বিলাকৰ” চৰিত্ৰত যি অলৌকিকৰ আছে সি নাট্যকাৰৰ ভাৱাৱেগ প্ৰকাশক মাথোন, হান্সবস সকাৰক নহয়। ধনৰ যান্নাত মানুহে কিদৰে বিভোল হৈ আত্মসম্মান পৰ্য্যন্ত বিসৰ্জন দিব পাৰে, এনে এটা বাস্তৱ চিত্ৰ প্ৰকাশেই ইয়াৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য (৬ষ্ঠ দৃশ্য)।

অৱশ্যে জীলা—তেওঁৰ প্ৰথম গহীন নাট। বিভিন্ন দৃশ্য-সম্বলিত পাঁচ-অক্টীয়া অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত ৰচিত এই নাটখনিয়ে লেখকৰ নাট্য কলা-কৌশলৰ বহুল পৰিচয় দাঙি ধৰে। চেম্‌পিয়েৰৰ প্ৰখ্যাত ইংৰাজী নাটক “ৰোমিও আৰু জুলিয়েট” (‘Romeo and Juliet’)ৰ মৰ্ম লৈ কাহিনী ভাগৰ সম্পূৰ্ণ ভাৱভাৱী ৰূপ দি নাটখনি সজ্জা কৰা হৈছে। ১৯২৪ খৃষ্টাব্দত চেম্‌পিয়েৰে এই নাট লিখিছিল। উল্লেখ

শতাব্দীত কোনো কোনো ভাৰতীয় ভাষাত এই নাটৰ অনুবাদ হয় আৰু অসমীয়া ভাষাত চলিহাদেৱৰ হাততেই ১৯১৯ খৃষ্টাব্দত ইয়াৰ প্ৰথম ভাষানুবাদ হয়, এয়ে ‘অমৰ-লীলা’। কাহিনীৰ ঘটনাস্থল আৰু চৰিত্ৰসমূহ ৰাজপুত-দেশীয় আৰু সৰ্বভাৰতীয়।

ইংৰাজী নাটকত থকা Lord Capuletৰ ভোজ ঘৰৰ বদলি ইয়াত ৰাজপুত সেনাপতি গোবিন্দসিংহৰ বসন্তোৎসৱ ঘৰৰ দৃষ্ট, বোমিওৰ বদলি ‘অমৰ’ আৰু জুলিয়েটৰ বদলি ‘লীলা’ৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে। Montague ৰ বদলি ৰাজপুত সেনাপতি ‘ভীমসিংহ’ক অৱতীৰ্ণ কৰা হৈছে। ‘লীলা’ গোবিন্দসিংহৰ জীয়েক; ‘অমৰ’ ভীমসিংহৰ পুতেক। গোবিন্দসিংহ বিপক্ষ খেলৰ ৰাজপুত সেনাপতি। উৎসৱ-ঘৰত নিমন্ত্ৰিত অতিথিসমূহৰ লগত অমৰসিংহও উপস্থিত। লীলাৰ প্ৰতি থকা মৰম অমৰে তেওঁৰ বন্ধু ভৈৰৱ সিংহৰ আগত প্ৰকাশ কৰে। লীলাই অমৰক অন্তৰ্বেবে ভাল পায়, অথচ অমৰ আৰু গোবিন্দসিংহই লীলাৰ পিতৃবৈৰী বিজয়ৰ সৈতে লীলাৰ বিবাহ স্থিৰ কৰে। গতিকে ভোজমেলত কোনোবাই যদি তেওঁক দেখে, অমৰৰ সৰ্বনাশ হব। অমৰৰ সঙ্গ-সুখ প্ৰয়াসিনী লীলা বিবহত ছাটি-ফুটি কৰি আছে। গোবিন্দসিংহৰ ভতিজাক অনন্তই লীলাৰ সৈতে অমৰৰ গুপ্ত প্ৰণয়ৰ কথা জানে আৰু তাৰ বাবে অমৰক ঘৃণা কৰে, বংশগত প্ৰতিহিংসাৰ অগনিয়ে অনন্তক দেই-পুৰি মাৰে। সেইবাবে এদিন কলাণ, অমৰ আৰু অনন্তৰ মাজত অস্ত্ৰ-চালনাও হয়, আৰু তাৰ পৰিণতি ৰূপে অনন্তৰ হাতত অমৰৰ বন্ধু কলাণৰ মৃত্যু ঘটে। সেই অপৰাধত বজাই অমৰক নিৰ্বাসন দণ্ড দিয়ে। বন্ধু সন্তাসীয়ে দিয়া ঔষধ পান কৰি লীলা অচেতন অৱস্থাত পৰি আছিল যাতে অমৰে আহি তেওঁক লৈ যাবহি পাৰে। কিন্তু প্ৰাণ-প্ৰেয়সীক মৃত ঘেন ভাৰি অমৰে হলাহল পান কৰি লীলাৰ কাষতে শেষ নিশ্বাস পেলাই চিৰশান্তি লাভ কৰিলে। অৱশেষত লীলাই অমৰক মৃত অৱস্থাত দেখি ভিত্তিত বেপ দি আত্মহত্যা কৰিলে। প্ৰকৃত প্ৰেম স্বৰ্গীয়সম্পদ, কিন্তু বিপদ-সঙ্কুল। এই আদৰ্শ চকুৰ আগত ৰাখি ইংৰাজ নাট্যকাৰে জুটী পৰম্পৰ-বিৰোধী শত্ৰুপক্ষৰ মাজত মিলন-মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰিছিল। অসমীয়া নাট্যকাৰেও তাৰেই অনুকৰণত অমিত্ৰাক্ষৰ হস্তত অমৃত ৰাখী স্তনাইছে—

ৰজা—“চোৱা আজি ভোমালোকে

বংশ পৰম্পৰাধৰ

শত্ৰুতাৰ শেষ পৰিণাম।

গোবিন্দ—(ভীম সিংহক সাক্ষাতি) ভীম সিংহ!

আহা আজি ভোমাকুলি কৰো এতিয়া—

কমা অপবাদ মোৰ ;
পাহৰি পেলাওঁ ছয়ো
অতীতৰ ভীষণ বিবাদ ।”

নাট্যকাৰৰ কল্পনা-ৰাজ্যত অসমীয়া তথা সৰ্ব ভাৰতীয় চিত্ৰ আৰু পৰিৱেশে ইয়াত কিদৰে ক্ৰিয়া কৰিছে তাৰ চানেকিৰ অভাৱ নাই। অমৰ-লীলাৰ শেষ শোকাৱহ পৰিণামলৈ লক্ষ্য কৰি ভীমসিংহই “সতীযুষ্টি” নিৰ্মাণ কৰি কীৰ্ত্তিস্তম্ভ ৰাখিবলৈ বিচাৰে। গোৱিন্দসিংহৰ মতে—

“প্ৰেমৰ যজ্ঞত ছয়ো
উহৰ্গা কৰিলে প্ৰাণ।

পূৰ্ণাহতি দিলে আৰু শত্ৰুতাৰ ভাব ।” (৫ম অঙ্ক)

বজাই কয় যে এই নব দম্পতিৰ “চিত্তান্তৰ” সংৰক্ষণ কৰিব লাগে। এওঁলোকৰ প্ৰেমক নাট্যকাৰে গোপী-কৃষ্ণৰ প্ৰেমৰ সৈতেও তুলনা কৰি এঠাইত কৈছে যে এই “জীৱন-যমুনাত—

“গোকুল আকুল কৰি ৰাজিৰ শ্ৰামৰ বাঁহী ।”

মূল ইংৰাজীত এইবোৰ পোৱা নাযায়।

সেইদৰে “দেৱাজনা”, “বনদেৱী” আৰু “নৰ্ত্তকী”গণৰ নৃত্যপীতত যি পৰিৱেশ উদ্ভাসিত হৈছে সিও সৰ্বভাৰতীয়। বেজ, ৰাস্তাকাৰ আদিৰ চৰিত্ৰত ভাৰতীয় পট-ভূমিত অসমীয়া চৰিত্ৰ সৃষ্টি হৈছে। ইয়াৰ বেজজন অনা-অসমীয়া ‘কেন্তাচাৰ’ সদৃশ। তেওঁ সঁচাই-মিছাই কথাৰ মহলা মাৰি জনসাধাৰণৰ মন জুলাই ধন উপাৰ্জন কৰে, যেনে—“ভাল ভাল দৰৰ কাক লাগে? সকলো বেমাৰৰ দেৱাই আছে। পেট কামোৰণি, মূৰফুৰণি, অৰুখাপৰি, কাপগাড়, থহকাৰ, ছুটপিন্ত, অগ্নিপিন্ত, কুষ্ঠৰোগ, খাঙ্কু-দৌৰ্ৰল্য, মেহ-প্ৰমেহ..... আদি।”

নাট্যকাৰৰ ভাবানুবাদ-শৈলীৰ চানেকি স্বৰূপে তলত এছোৱা তুলি দিয়া হল—

২য় অঙ্ক ৫ম দৃশ্য

(আঁতৰত লীলা বহি থাকে। অমৰৰ প্ৰৱেশ)

অমৰ—

“যাব অঙ্গে পোৱা নাই এটিও আঘাত
যেখিনে আনৰ পাত
যাৱে মাথোঁ কিঙ্কণৰ হাঁহি।

ই কি।

কিহব পোহৰ সোৱা আহে খিৰিকিয়ে?

অ' বুজিলো,—উদয়াচল সেয়ে;

লীলা-সূৰ্য্য নৰবাগে হৈছে উদয়।

ওলোৱা সূক্য!

খিয়লীয়া জোনবাইক বধা ততালিকে।

তোমাক গুৱনী দেখি তাইতোকৈ

সেঁতা পৰি হল দেহি বিবস বয়ান।

মানস প্ৰতিমা মোৰ।

হায়! জানিলাহেঁতেন যদি

মৰম যাতনা মই সহিছো কিমান।

সোৱা মাতিছে হবলা।

ক'তা নাই—নাই কোৱা একো,

নাই মতা সমূলি মুখেৰে।

নাই মতা, নেলাগে মাতিব।

চকুৰ পচাৰে তেওঁ

দিছে হায় প্ৰাণ-ভৰা মৰম-জাননী।”

ইয়াত লীলা-সূৰ্য্য, মানস-প্ৰতিমা, মৰম-যাতনা, মৰম-জাননী আদি ৰূপকল্পই প্ৰকাশভঙ্গীৰ মৌলিকতা আৰু প্ৰসাদ গুণৰ পৰিচয় দিয়ে। তলত উল্লেখ কৰা মূল ইংৰাজী বচনা খণ্ডৰ সৈতে ইয়াৰ তুলনা কৰিলেই নাট্যকাৰৰ বচনা শক্তিৰ প্ৰমাণ পোৱা যাব—

Romeo— “He jests at scars that never felt
a wound—

(Juliet appears above at a window)

But soft ! What light through

Yonder window breaks ?

It is the east, and Juliet is the Sun !

Arise fair sun, and kill the envious moon,

Who is already sick and pale with grief,

That thou her maid art more fair than she :

Be not her maid, since she is envious ;

Her vestal livery is but sick and green,
And none but fools wear it ;

Cast it off.

It is my lady ; O it is my love !

O that she knew she were !

She speaks, yet she says nothing

What of that ?

Her eye discourses,

I will answer it.”

(2nd Act 2nd Scene)

চেক্‌স্পিয়েৰৰ নাটকৰ প্ৰস্তাৱনা (‘prologue’) ত নাট্য-বস্ত্তৰ উল্লেখ আছে ; কিন্তু অসমীয়া নাট্যকাৰে তালৈ আওকাণ কৰি “মধুমিলনৰ বাগিনী তিনি” প্ৰেমগীত গাই অমৰ-লীলাৰ ক্ষন্তেকীয়া মিলন-ধ্বনি তুলিছে মাথোন। অগ্ৰাণ্ণ হুই চাৰিখন পূৰ্বৱৰ্তী অসমীয়া নাটত থকাৰ দৰে এই নাটতো চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিগত গীতৰ উপৰিও সখী, নৰ্ত্তকী, বনদেৱী, দেৱাজনা আদিৰ গীতৰ সমাৱেশে নাটখনিক সজীভ-মধুৰ কৰি তুলিছে ; “সখীসকল”ৰ প্ৰকৃতিৰ বৰ্ণনামূচক প্ৰেমগীত (“প্ৰস্তাৱনা”) এটিৰে নাটখনিৰ পাতনি মেলি “দেৱাজনা সকলৰ” বন্দনা গীত এটিৰে ইয়াৰ সমাপ্তি ঘটোৱা হৈছে। শেষৰ গীতত স্বৰ্গগত অমৰ-লীলাৰ যুগল মূৰ্ত্তি সন্মুখত ৰাখি দেৱাজনাসকলে পুশ্পমালাৰে যুগল মূৰ্ত্তিক বন্দনা জনায়—

.....“হাঁহে যুগল মূৰ্ত্তি ৰিতোপন

বন্দো চৰণ ফুলৰ মালাৰে।”

দেৱাজনাসকলৰ এই গীতে আৰু প্ৰথমৰ প্ৰস্তাৱনা গীতে নাটখনিৰ প্ৰাচীনত্বৰ বোল দিয়ে, অপ্সৰী, বনদেৱী আৰু দেৱাজনাসকলৰ মূৰ্ত্তি আৰিভাৱে ইয়াত অলৌকিকতাৰ পৰশ পেলায়। মূল ইংৰাজী নাটখনিৰ এইবোৰ পোৱা নাযায়। নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টিৰ বাবেই এনেবোৰ সংযোগ অসমীয়া নাটত পূৰ্ব-প্ৰচলিত। একো একোটা আৱেগ-নিৱেদন যুগুৰ্ত্তৰ ৰূপ ফুটাই তুলিবলৈ ঠায়ে ঠায়ে চৰিত্ৰৰ শাস্ত-কথাৰ লগতে গীতৰ সমাৱেশ কৰা হৈছে। অমৰৰ সৰু কামনা কৰি লীলাই সজিয়া ফুলনিত বহি অকলসৰে একমনে গীত গায়—

“মাতিছো তোমাক কান্ধৰ পৰাণে

আঁহী প্ৰাণসখা কাৰলৈ।”

(৩য় অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)

পূৰ্বৰ খেমেলীয়া নাটলিখকসকলৰ দৰেই হান্ধবসৰ উদ্দীপনৰূপে চলিহাদেৱে ঠায়ে ঠায়ে ভাষা আৰু ঠায়ে ঠায়ে ভাব-ভাষা আৰু পৰিস্থিতি কেউটাকে গ্ৰহণ কৰিছে। ‘অমৰ-লীলা’ নাট অনুকৃত হোৱা বাবে পৰিস্থিতিৰ যোগেদি হান্ধবসৰ সৃষ্টি সম্ভৱ হোৱা নাই। গতিকে ঠায়ে ঠায়ে ভাষাৰ যোগেদিয়েই এনে চেষ্টা দেখা যায়। ভীমসিংহৰ পক্ষৰ অন্ততম চৰিত্ৰদ্বয় নদৰাম আৰু মনোহৰৰ কথা-বতৰাত ইয়াৰ উদাহৰণ বৰ্ত্তমান। নদৰামে কথাই কথাই অতি সঘনে “কিবা বুলিছেনে” আৰু মনোহৰে “হেৰ’ কটা” বুলি কয়। এইবোৰ কথাৰ লৱজ মাথোন, অৰ্থৰ সৈতে কোনো সঙ্গতি নাই; অথচ অসমীয়া মানুহ বহুতেই এনেভাবে এইবোৰ প্ৰয়োগ কৰে। নদৰাম আৰু মনোহৰ ছয়ো অসমীয়া সাঁচত গঢ়ি তোলা সাধাৰণ গাৱলীয়া মানুহ; গতিকে ই বস সৃষ্টিৰ উৎকৃষ্ট সম্বল।

অইন এঠাইত আছে, “পেলুৰ দেৱাই, খৰৰ দেৱাই, মৰাৰ দেৱাই, জীয়াৰ দেৱাই, সকলো আছে, কাক লাগে?” (৫ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

ইয়াত ৰোগৰ সুদীৰ্ঘ নামাকৰণ আৰু শেষত উল্লেখ কৰা “প্ৰেমৰ দেৱাই, মৰাৰ দেৱাই, জীয়াৰ দেৱাই” কথা কেইবাৰত ভাষা আৰু ভাবগত হান্ধবসৰ উপাদান নিহিত।

বংপুৰে কথা কয়—বৈষ্ণৱ যুগৰ অঙ্কীয়া নাটৰ আংশিক আদৰ্শত ৰচনা কৰা ই এখনি ক্ষুদ্ৰ ছন্দ-বদ্ধ সংলাপ; ৰচনা আৰু প্ৰকাশ কাল ১৯৫৬ চন।*

অঙ্কীয়া নাটৰ লক্ষণ মাত্ৰ এই ছুটা বিষয়ত :—

(১) আদিৰ পৰা অন্তলৈকে সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা, (২) এক-অঙ্ক-বিশিষ্টতা। বাকীবোৰ বিষয়ত লিখকৰ উদ্দীপ্ত মৌলিকতা লক্ষণীয়। নাট্য-বস্তু কল্পনামূলক। অতীত বংপুৰ তথা অসমৰ ভাস্কৰ্য্য-স্থাপত্য বিজ্ঞা আৰু ঐতিহ্যৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ অশেষ মোহ আৰু প্ৰীতি ইয়াত প্ৰতিফলিত হৈছে। সেয়েহে বংপুৰ আৰু বংপুৰৰ বিশিষ্ট বাছকবনীয়া সম্পদবাণী মূৰ্ত্তিমন্ত ৰূপে কবি-কল্পনাত প্ৰতিভাত হয়, এই সম্পদসমূহে নিজৰ নিজৰ অতীত গোঁৱৰ সুৰ্ৰবি একোবাৰ আনন্দত অধীৰ হৈ পৰে, একোবাৰ আজিৰ দুৰ্দশাৰ কথা সুৰ্ৰবি নিৰাশাৰ জ্বলিয়াই চাবে। চৰিত্ৰাকাৰত ৰূপায়িত কৰা মূৰ্ত্তিমন্ত স্থান আৰু সম্পদসমূহ—বংপুৰ, বংঘৰ, কাৰেংঘৰ, শিৱদ’ল, শিৱসাগৰ, গড়গাওঁ, আজানপীৰৰ দুৰ্গ, গোঁৱীসাগৰ, নামদাং শিলশাকো, বনাথ দ’ল, জয়দ’ল আৰু ঘনশ্যাম মন্দিৰ।

সূত্ৰধাৰৰ বাহিৰে বাকী আটাইবোৰ চৰিত্ৰই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত নিজৰ নিজৰ

* এই চনৰ ৩০ এপ্ৰিলৰ দিনা গুৱাহাটী অনাৰ্ঠৰ কেন্দ্ৰৰ যোগেদি নাটখন প্ৰচাৰ কৰাও হৈছিল।

বক্তব্য নিৱেদন কৰে। পাতনি মেলা হৈছে সূত্ৰধাৰৰ ব্ৰজাবলী-গন্ধী বচনেৰে এইদৰে—“ভো ভো সভাসদলোক! আজু বংপুৰে আক বংপুৰৰ প্ৰধান সম্ভান সৱে নিজৰ নিজৰ জীৱন কাহিনী বখানি শুনাব। তাহে সকলোৱে সাবধানে শুনহ—।”

সূত্ৰধাৰৰ এই বচনফাকিত অঙ্কীয়া নাটৰ অঙ্কবৰণত “শুনহ” বোলাৰ লগতে “দেখহ” শব্দটোও থকা উচিত আছিল। কিন্তু যিহেতু নাটখনি প্ৰথমতে অনা-তাৰৰ বাবে বচিত সেইবাবেই “দেখহ” শব্দটো বাদ পৰিল।

প্ৰতিটো চৰিত্ৰক সূত্ৰধাৰে পৰিচয় কৰি দিয়ে এইদৰে, যেনে—“শিৱসাগৰে বোলা”, “গড়গাঁৱে বোলা” ইত্যাদি। বচনাখনিত নাটকীয় ধৰ্ম বিশেষ নাই; নাট্য-বস্তুৰ অতি আৱশ্যকীয় ধৰ্ম, যেনে, সূচনা, পৰিপক্বতা, সমাপ্তি আদিৰ অভাৱ। কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ বা নায়ক-নায়িকা নাই। প্ৰতিটো চৰিত্ৰই আত্ম-কাহিনী নিৱেদন কৰিয়েই ক্লান্ত, চৰিত্ৰবোৰ স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ আৰু বিক্ৰিণ্ড। অৱশ্যে সংলাপ-সমূহত কৰিব উজ্জল দেশপ্ৰেম ফুটি উঠা দেখা যায়; অসমৰ অতীত ঐতিহ্যৰ প্ৰতি কৰিব আন্তৰিক প্ৰাৰ্থনা-ভক্তিৰ চিন স্পষ্ট। সকলোবোৰ চৰিত্ৰই অতীত আত্ম-গৰিমা স্মৰি স্মৃতি আৰু বলিষ্ঠ ৰূপে দেখা দিছে।

“বাহিৰত মোৰ পকে চুলি
ভিতৰত বাজে মৌ স্তূলি।”—

আকৌ,—

“ভাগি গ’ল বীণখনি ছিগি গ’ল তাঁৰ
বৈ গ’ল অৱশেষ অমিয় জোকাৰ।”

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ এই পদ দুফাকিৰ মৰ্ম ‘বংপুৰ’-চৰিত্ৰৰ বচনত প্ৰতিধ্বনিত হৈছে—

“বয়সে প্ৰবীণ হৈও
আজিও নবীন মই;
চিৰানন্দ, চিৰযৌৱন মূল মন্ত্ৰ মোৰ;
হিয়া মোৰ সতেজ সবল।
ভাগিল যদিও মোৰ মধু বীণখনি
বৈ গ’ল অৱশেষ অমিয়া জোকাৰ—।”

বয়ৰ আৰু কাৰোবৰ বচনত কিঞ্চিৎ বিষয় ভাবো দেখা যায়।

‘শিৱসাগৰ’-চৰিত্ৰত কবিয়ে প্ৰকৃত সেৱক আৰু সাম্যবাদীৰ মহামন্ত্ৰ উচ্চাৰিত কৰি শিৱসাগৰক নতুন ৰূপে কল্পনা কৰিছে অধিকাৰ মানস সম্ভান ৰূপে—

শিৱসাগৰ—

“বজা প্ৰজা সকলোৰে ধৰিছো যোগান।
আঁচলত ধৰি আছে ত্ৰিমূৰ্ত্তি মন্দিৰ—
শিৱ, বিষ্ণু আৰু দেৱী দ’ল,
শান্ত, শৈৱ, বৈষ্ণৱৰ সেৱাৰ কাৰণে।”

১২২০ চনত ৰচিত চলিহাদেৱৰ ‘অমৰ-লীলা’ নাটকত অমিত্ৰাক্ষৰ-ছন্দৰ যি ভৰজায়িত গতি আৰু কল্পনাৰ বিলাস দেখা গৈছিল, প্ৰায় দুকুৰি বছৰ পিছত ৰচিত এই নাটিকাত তাৰ ভালেখিনি হ্ৰাস হৈছে। ই যুগ-প্ৰভাৱ। আজিৰ যুগত ভাষাই অলঙ্কাৰ পিন্ধিব নোখোজে, ছন্দই স্বইচ্ছাতে সাৱলীল গতি লয়। তত্পৰি অনাৰ্ঠ্যৰ উপযোগী কৰিবৰ বাবেও নাট্যকাৰ বহু বিষয়ত সংযত হ’বলৈ বাধ্য হৈছে। নাট্যকাৰৰ ভাষাত ই “নাটিকা” (‘Dramatic monologue’)। কিন্তু সংস্কৃত নাটিকাৰ সংজ্ঞাৰ সৈতে ই খাপ নেখায়। ই সম্পূৰ্ণ অঙ্কীয়া নাটো নহয়, কিন্তু অঙ্কীয়া নাটৰ আভাস-সম্পন্ন এবিধ ক্ষুদ্ৰ ৰূপক।

পদ্ম চলিহাৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

(১) তেওঁৰ নাটবোৰ সঙ্গীত-বহুল; প্ৰত্যেকখনৰে আদি আৰু অন্তত একোটাকৈ গীত আছে। ‘অমৰ-লীলা’, ‘নিমজ্জণ’ৰ আৰম্ভণী গীত ‘প্ৰস্তাৱনা’; কিন্তু ই সংস্কৃত ‘প্ৰস্তাৱনা’ৰ সংজ্ঞাৰ লগত অমিল। প্ৰকৃততে ছয়ো ঠাইতে ই প্ৰেম-গীত মাথোন। ‘কেনে মজা’ত এই আৰম্ভণী গীত কাছিম আৰু জুলেখাৰ বৈত-সঙ্গীত। ধূলমূল ভাবে তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ সঙ্গীত-সমূহক তিনিভাগত ভগাব পাৰি—

(ক) সমৱেত সঙ্গীত :—যেনে,

‘অমৰ-লীলা’ত :—সখীসকলৰ গীত (২য় অঃ ৩য় দৃশ্য, ৩য় অঃ ২য় দৃঃ),
নৰ্ত্তকীসকলৰ গীত (২য় অঃ, ১ম দৃঃ), বনদেৱীসকলৰ গীত (৫ম অঃ ২য় দৃঃ),
দেবালিনাসকলৰ গীত (৫ম অঃ ৫ম দৃঃ);

‘কেনে মজা’ত—ধনলক্ষী আৰু সঙ্গিনীসকলৰ গীত (৬ষ্ঠ দৃঃ)।

‘নিমজ্জণ’ত—নৰ্ত্তকীসকলৰ গীত (১ম অঃ ১ম দৃঃ), পণ্ডিত সকলৰ ধেমেলীয়া গীত (১ম অঃ, ২য় দৃঃ)।

(খ) বৈত-সঙ্গীত—‘বংপুৰে কথা কয়’ত বাহিৰে প্ৰতিখনতে বৈত-সঙ্গীত আছে। ‘কেনে মজা’ বৈত-সঙ্গীত-প্ৰধান নাট বুলিলেও অত্যাধিক নহয়। সপ্তদৃশ্য-সম্পন্ন এই ক্ষুদ্ৰ নাটখনিত সৰ্বমুঠ আঠোটা বৈত-সঙ্গীত সন্নিৱিষ্ট।

‘নিমন্ত্ৰণ’ত বিদূষক-বিদূষক-পত্নীৰ (১ম অঃ ৩য় দৃ); ‘অমৰ-লীলা’ত কল্যাণ আৰু ভৈৰৱৰ (৩য় অঃ ১ম দৃ);

(গ) ব্যক্তিগত সঙ্গীত, যেনে,—‘কেনে মজা’ত জুলেখাৰ গীত, ‘নিমন্ত্ৰণ’ত বিদূষকৰ গীত, লচ্মন তেলীৰ হিন্দী গীত, ‘অমৰ-লীলা’ত লীলাৰ গীত, বয়ুনন্দনৰ গীত উল্লেখযোগ্য।

গীতবোৰৰ যোগেদি নাট্যকাৰৰ ‘ফুলনী’ৰ ‘মালী’ নামৰ সাৰ্থকতা উপলব্ধি কৰা যায়।

(২) হাস্যৰসৰ অৱলম্বন—তেওঁৰ কৌতুক সৃষ্টিৰ অৱলম্বন প্ৰায়েই তথাকথিত শিক্ষিত সম্ভ্ৰান্ত ব্যক্তি, অথবা অতিবাস্তৱ চৰিত্ৰ আদি (যে: ‘নিমন্ত্ৰণ’ত দাৰ্শনিক, জ্যোতিষী, বৈজ্ঞানিক, বৈয়াকৰণিক আদি; ‘কেনে মজা’ত অসমীয়া আমোলা, বঙালী আমোলা, চাহাবী ধৰণৰ অৰ্দ্ধশিক্ষিত ডেকা, নবাব, উজীৰ প্ৰভৃতি; ‘ধনলক্ষ্মী’ অতিবাস্তৱ চৰিত্ৰ; ‘অমৰ-লীলা’ত ‘দেৱাজনা’ অতিবাস্তৱ চৰিত্ৰ)।

(৩) সংস্কৃত প্ৰভাৱ—গুৰুগন্তীৰ সংস্কৃত শব্দ আৰু অলঙ্কাৰৰ প্ৰচুৰ প্ৰয়োগে তেওঁৰ বচনা প্ৰায়ে সুস্থ আৰু বলিষ্ঠ কৰিছে (‘অমৰ-লীলা’ত বয়ুনন্দন সংস্কৃতজ্ঞ পণ্ডিত; সংস্কৃত ভাষাৰ ‘উষা-স্মৃতি’ৰে তেওঁ মঞ্চত অৱতীৰ্ণ হয়, তেওঁৰ বচন সংস্কৃত শব্দ-বহুল। এওঁৰেই মুখত সংস্কৃতৰ নীতি-বচন—“শনৈঃ পশ্চাৎ শনৈঃ পশ্চাৎ শনৈঃ পৰ্বত-লজ্জনম্”। স্ত্ৰীচৰিত্ৰ লীলাৰ মুখতো সংস্কৃত সাহিত্যৰ প্ৰাচীন ঐতিহ্য-গন্ধী বচন দুই-চাৰি আঘাৰ শুনা যায়। নিশাদেৱীক আহ্বান কৰি তেওঁ কয়—“যোৱা নীয়ে অস্তাচললৈ—সূৰ্য্যবধবাহী হেৰা বেগল তুব্জ—আনাই নিশাদেৱী তমসা-বসনা।” (৫ম অঃ ৩য় দৃ)

শৈলধৰ ৰাজখোৱা (খঃ ১৮২২—

বিভাৰতী—(১৯১৮)

অসম গোৱৰ বা স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ—(১৯৩২)

১৮২২ খৃষ্টাব্দত ডিব্ৰুগড়ত শৈলধৰ ৰাজখোৱাৰ জন্ম হয়। তেওঁ ১৯০৯ চনত এণ্ট্ৰেন্স পাছ কৰি ১৯১৪ চনত বি-এ ডিগ্ৰী লাভ কৰে আৰু তেতিয়াৰ পৰাই কৰ্মময় জীৱন আৰম্ভ হয়। তেওঁ ব্যৱসায় কৰিছিল, শিক্ষকতা কৰিছিল, আৰু চৰ্ভেপুৰী কলেজত, একট্ৰা এচিষ্টেণ্ট কমিছনাৰ আদি গৰু চৰকাৰী চাকৰিও কৰিছিল। কেই বছৰমান গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ কোষাধ্যক্ষ পদো গ্ৰহণ কৰিব লগীয়া হৈছিল। কৰিতাবে তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ হয়, ‘নিজৰ’ত তেওঁৰ উৎকৃষ্ট কবিতাসমূহ থুপাই ছপোৱা হৈছে; ৰাজখোৱা ‘নিজৰ কবি’ ৰূপে খ্যাতিময়।

বিভাৱতী—তেওঁৰ প্ৰথম নাট ‘বিভাৱতী’ পাঁচ-অঙ্কীয়া ছন্দবদ্ধ। বিভাৱতী মহাকবি কালিদাসৰ পত্নী। এটা কিংবদন্তিৰ পটভূমিত নাটখনি ৰচিত। প্ৰথম খণ্ডত কালিদাসক জধামুখ ৰূপে অঙ্কিত কৰা হৈছে। চতুৰ পণ্ডিত এদলৰ মধ্যস্থতাতে এই মুৰ্খৰ সৈতে গুণী-জ্ঞানী বিদুষী কন্যা বিভাৱতীৰ বিবাহ সম্পন্ন হয়। বৈবাহিক সম্বন্ধ ঘটি যোৱাৰ পিছত স্বামী-স্ত্ৰীৰ অসুখীয়া জীৱন আৰম্ভ হয়। স্ত্ৰীৰ অসহনীয় গালি-শপনিত অতীষ্ট হৈ তেওঁ বিদ্যাশিক্ষা কৰিবলৈ ঘৰৰ পৰা আঁতৰ হৈ প্ৰৱাস খাটেগৈ আৰু শেষত পাণ্ডিত্য গুণেৰে বিভূষিত হৈ ঘৰলৈ উলটি আহে। গৰ্ভিতা স্ত্ৰীয়ে তেওঁক পণ্ডিত হৈ অহা বুলি জানিব নোৱাৰি তেতিয়াও তেওঁলৈ সন্দেহ চকুৰে চাই অহাৰ কাৰণ কি সুধিলে। কালিদাসে উত্তৰত ক’লে “অস্তি কশ্চিদ্ ব্ৰাক্-ৱিশেষঃ” (বিশেষ এষাৰ কথা আছে)। বিভাৱতীয়ে তথাপিও বিশ্বাস নকৰাত কালক্ৰমত কালিদাসে বাক্যষাৰৰ প্ৰতিটো শব্দেৰে আৰম্ভ কৰি একোখন কাব্য ৰচনা কৰিলে; ‘অস্তি’ শব্দেৰে ‘কুমাৰ-সম্ভৱ’, যেনে “অস্ত্যন্তবশ্যাম্ দিশি”, ‘কশ্চিৎ’ শব্দেৰে “মেঘদূত” যেনে “কশ্চিৎ কাস্তা-বিবহ গুৰুণা”, ‘ব্ৰাক্’ শব্দেৰে ‘ৰঘুবংশ’ যেনে “ৰাগৰ্থ”। অৱশেষত এইজনা তথাকথিত মুৰ্খলোকেই গৈ পৃথিৱীত অদ্বিতীয় কবি ৰূপে যশস্বী লাভ কৰি ভাৰতবাসীক ধন্য কৰিলে।

কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে পুৰুষৰ প্ৰতি স্ত্ৰীৰ এনে বাক্য-বাণ পুৰুষৰ ওপৰত স্ত্ৰীৰ অবাঞ্ছনীয় প্ৰভাৱসূচক; সেয়েহে, তেওঁলোকে এই নাটখনৰ বিৰুদ্ধে বহুতো কটু সমালোচনা কৰিছিল (১৯১৮ চনৰ ‘আসাম বান্ধৱ’ দ্ৰঃ)। কিন্তু এনে কটুক্তিয়ে নাট্যকাৰক দোষত পেলাব নোৱাৰে; কিয়নো, ই মাথোন লৌকিক উক্তি বা কিংবদন্তি; আৰু নাট্যকাৰে যি শুনিছে তেনেভাবেই তাৰ নাট্যৰূপ দিছে। বিভাৱতীয়ে প্ৰণয়-প্ৰাৰ্থী কালিদাসক এইদৰে তাক্ষিল্য কৰিছিল—

“ধিক্ তোৰ উচ্চ আশা! ভতুৱা

কুকুৰ হই পাব খোজ যজ্ঞ ভাগ?

.....

নাযাৱ আতৰি যদি আপোন মনেৰে

লাঠি মাৰি ৰাজ কৰি থ’ম দুৱাৰত।”

(৩য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

শেষত বিভাৱতীৰ অনুতাপ আহিল আৰু পূৰ্ব প্ৰথাৰ প্ৰতি সমৰ্পন জনাই তেওঁ কৈছে—

“মোৰ দৰে উচ্চ শিক্ষা

পাই আওহেলা কৰে যদি ভিবোতাই

পূৰ্বাপৰ সমাজ বান্ধনী, নিবিচাবে

তেনে শিক্ষা সমাজে আমাৰ।

তিবোতাৰ স্বাধীনতা ছুবুজিব আমাৰ দেশত।”

(৫ম অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)

এই নাটখনি কোনো শ্ৰেণীত সম্পূৰ্ণৰূপে অন্তৰ্ভুক্ত কৰিবলৈ টান। শ্বেক্সপিয়েৰৰ দৰে মহাকবি কালিদাসৰ আবিৰ্ভাবৰ স্থান-কাল অথবা জীৱন-বৃত্ত সম্বন্ধে খাতাংভাৱে জানিবৰ উপায় নাই; নাট্য কাহিনী লৌকিক আখ্যান আৰু জনশ্ৰুতি (বা কিংবদন্তি)ৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰা হৈছে। কালিদাসৰ নামটো মাত্ৰ ঐতিহাসিক। নাট্য কাহিনীয়ে ইতিহাসৰ কোনোটো ৰেখাকে স্পৰ্শ কৰা নাই। গতিকে ইয়াক ঐতিহাসিক নাটৰূপে ধৰিব নোৱাৰি। বিদ্যারতী আৰু কালিদাসৰ চৰিত্ৰক কেলে কৰি আৰু জনশ্ৰুতিৰ ওপৰত ভেজা দি নাট্যকাৰে এটা সমাজ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে; পুৰুষৰ ওপৰত নাৰীৰ অতুল প্ৰভাৱ দেখুওৱা হৈছে। লগতে দেখুওৱা হ’ল পুৰুষৰ পৌৰুষত্বৰ অপাৰ মহিমা আৰু অধ্যৱসায়ৰ উচিত ফলপ্ৰাপ্তি। এই বিষয়ত ই আংশিকভাৱে চৰিতমূলক সামাজিক নাটৰ শাৰীত পৰে। অইন এক যুক্তিত ইয়াক ৰূপক নাট ৰূপেও ধৰিব পাৰি। বিদ্যারতীৰ চৰিত্ৰত বিজ্ঞা আৰু বংশ-মৰ্যাদাৰ গোৰৱ আৰোপ কৰি আৰু কালিদাসৰ চৰিত্ৰত অধ্যৱসায়ৰ অদ্ভুত পৰিণাম দেখুৱাই নাট্যকাৰে গোটেই নাটখনকে ৰূপক স্বৰূপে নিৰ্মাণ কৰিছে। ‘সাধনাত সিদ্ধিলাভ’ এই আদৰ্শ কালিদাসৰ জীৱনত প্ৰতিফলিত—

“অপমান পাই, লভিলা ইবাৰ

মহাশক্তি একাগ্ৰতা সাধনাৰ মূল।”

(৪র্থ অঙ্ক ৩য় দৃশ্য)

চতুৰ্থ অঙ্কত দয়া, মায়া, জ্ঞান আৰু বনদেৱীক মূৰ্ত্তিমত্ৰ কৰি অশ্ৰান্ত চৰিত্ৰৰ দৰে প্ৰতিষ্ঠাপন কৰা হৈছে। শবত গোস্বামীৰ ‘পৰীক্ষা’ নাটতো এনে এটা সাংকেতিক বীতি সূক্ষ্পষ্ট। ‘বিদ্যারতী’ পাঁচ-অঙ্কীয়া ছন্দ-বহুল মঞ্চ-সফল মিলনান্ত নাট (‘কমেডি’)।

[স্থানান্তৰত পৰৱৰ্তী আখ্যাত হেম শৰ্মাৰ ‘কালিদাস’ (১৯৫১) ত্ৰঃ]

স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ (বা অসম গোৱৰ)

স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহৰ ৰাজত্বকাল প্ৰায় একুৰি সোতৰ বছৰ (১৬১১-১৬৪৯ খ্ৰঃ)। এই সুদীৰ্ঘ কালছোৱাৰ ভিতৰত অসম ইতিহাসৰ পাত্ত কতখিলা

যে লুটি খালে ! অসম-মোগলৰ বণত তুৰ্বকৰ মৃত্যু হ'ল ; কামৰূপ অঞ্চল কিছুদিন মোগলৰ অধিকাৰত থাকিল ; বাবাকৰে হাজোত থানা পাতিলে আৰু তাতে আখেক আৰু কেবা গোহাঁইৰ পৰা অসমৰ নব-নিৰ্দ্ধাৰিত সীমাৰ কথা জানি লৈ সীমাৰ ভিতৰত বেহা-বেপাৰ চলাব ধৰিলে । কিন্তু বাজ্জ-আজ্জা অনুসৰি যেতিয়া বঙালৰ যাতায়তত বাধা পৰিল, তেতিয়া উভয় পক্ষৰ মাজত বণ-শিঙা বাজ্জি উঠিল । শিঙৰীত আবাকৰ (বাবাকৰ) প্ৰভৃতি বহুতো বঙাল কটা গ'ল । কেইবছৰমান বিৰতিৰ পিছত নানা কাৰণত উভয় পক্ষৰ মাজত তুইজুইৰ দৰে উমি উমি জ্বলি থকা হিংসানল পুনৰ জ্বলি উঠিল । মোগলৰ মহামিত্ৰ সত্ৰাজিত অসম সোমালহি ; মাজুলী, হাজো আদি ঠাইত তুমুল বণ হ'ল । পৰাজিত বহুতো বঙালে বজাৰ বগুতা স্বীকাৰ কৰি ডাঙৰীয়া সকলৰ বিৰুদ্ধে সঁচাই-মিছাই বহুতো কথা বজাত লগালে । টুটকীয়াৰ কুট চক্ৰান্ত বুজিব নোৱাৰি বজায়ে কেবাজনো উচ্চ বিষয়াক বধ কৰালে । কাঁড়ী-বাকৰতিবোৰ ভাগৰি পৰিল । উভয় পক্ষৰ সন্মতি-সাপেক্ষে অস্থায়ীভাৱে হলেও সন্ধি-স্থাপন হ'ল ।

‘দেওধাই অসম বুৰঞ্জী’ৰ মতেও কেবাখনো বণৰ অন্তত বহুতো বঙালে বজাৰ বগুতা স্বীকাৰ কৰিলে আৰু বজাই তেওঁলোকক ভৰলী পাৰ কৰি আনিলে, “আখেক গোহাঁইক দিখৌৰ বৰঘাটত হাৰিৰ হতুৱাই ছাল ছেলাই মাৰিলে । আখেক গোহাঁইৰ জীয়েক মোহনপুৰীয়াক দিখৌৰ পানীত বাজ্জি পেলালে ।” চামধৰাত লাজ্জিফুকন প্ৰমুখ্যে কেবাজন উচ্চ বিষয়াক শাস্তি দি মৰালে ।

হৰকান্ত সদৰামিনৰ ‘আসাম বুৰঞ্জী’ মতে মোগল বাদচাহৰ তৰফৰ পৰা চৈয়দ বাবাকৰ আৰু সত্ৰাজিতে অসম দেশৰ চলাচল বুজিবৰ মনেৰে বেপাৰৰ ছলে এজন “গোমস্তা” পঠিয়াইছিল । আমাৰ বাজ্জ-বিষয়ই এই গোমস্তাক কাটি নাওব বস্ত-বাহানিবোৰ লুটি নিলে । এই কথাৰ সন্ধান পাই সত্ৰাজিতে বাজ্জ-ভঁৰাল লুটি-পুতি প্ৰতিশোধ ললে । কথাৰ গতি বিষম যেন পাই স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহই প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে—তেওঁ হত কোচ ৰাজ্য কাঢ়ি লব, মোগল সৈন্য অপসাৰণ কৰিব । ইয়াতেই অসম-মোগলৰ যুদ্ধৰ সূত্ৰপাত । E. A. Gait চাহাবৰ ‘History of Assam’ৰ মতে—

আহোম-কছাৰী সংঘৰ্ষ কালত বহুত যেতিয়া সুলৰ গোঁহাই আছিল, সুলৰে স্পষ্ট ভাবে ঘোষণা কৰিলে যে কছাৰীয়ে যদি ৰাজহ আদায় নকৰে, তেওঁলোকে মাইবং অধিকাৰ কৰিব । এনে সময়তে সুলৰ-পুত্ৰ আখেক কিবা কাৰণত বজাৰ বিৰোধী হৈ উঠিল আৰু কৰ্তব্যৰ প্ৰতি আঙকীয়া হ'ল । চেলু পাই ভীমদৰ্শৰ অধীনত কছাৰীয়ে সুলৰক বধ কৰিলে । মোগলে সুযোগ পাই নতুন বলে বলীয়ান হৈ

আগবাঢ়ি আহিল আৰু বহাত আহোম শক্তিক পৰাজিত কৰি আৰুৰ ওপৰত বজাৰ বিক্ৰপ মনোভাৱ জগাই তুলিলে; বজাই আৰুৰ বিষয়-বাৰৰ পৰা স্থানচ্যুত কৰিলে; ইপিনে গছত তুলি গুৰি কটা তেওঁৰ আহাৰ-বিহাৰৰ সজী কেইজনমানে তেওঁক বজা পতা হব বুলি উচুটীয়াই দিয়াত সিজন গৈ (বদন বৰফুকনৰ দৰে) অসম-অভিযানৰ মানস কৰি বঙ্গদেশৰ নবাবৰ আশ্ৰয় ললেগৈ। সেইমতে বঙ্গনবাব কাচিমৰ্থাই চৈয়দ হাকিম আৰু আবাকাবক (অৰাবকবক) সৈন্যবাহিনীৰে অসম অভিযুখে পঠিয়ালে। লগত আহিল সাত ঘাটৰ চেঙেলী নবাবৰ তলতীয়া হিন্দু-বজা সত্ৰাজিত আৰু পূৰ্বৰ আহোম সেনাপতি প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ আৰুৰ। কলং-পাৰত (কলিয়াবৰত) আহোম-মোগলৰ সংগ্ৰাম হ'ল; প্ৰথম ঘাতত মোগল জিকিল আৰু সিহঁতৰ গুৰুৰ্হনি দেখি দ্বিতীয়বাৰ আহোম সেনা পিছ ছইকি আহিল। ইপিনে জ্ঞাতি-দ্বোহৰ বিতীৰ্ষিকাই আৰুৰ মন ঘূৰাই পেলালে; তেওঁ মোগল-বাহিনীৰ ওপৰত জপিয়াই পৰিল; আবাকাবকে আদি কৰি ভালেমান মোগল-নেতা হয় পৰাজিত, নহয় নিহত হ'ল। সত্ৰাজিত-পুত্ৰক কামাখ্যাত বলি দিয়া হ'ল। বিজয়-গৌৰৱৰ জয়ডকা কোৰাই স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ ৰাজধানীলৈ উলটিল। পূৰ্ব-প্ৰতিজ্ঞা ভঙ্গ হোৱা হেতুকে আৰুৰ গোহাঁয়ো নিহত হ'ল।

বুৰঞ্জীৰ প্ৰতিটো আৰুৰ-কাহিনীতে আৰুৰ-বধ-প্ৰসঙ্গ নোহোৱা নহয়; কিন্তু গেইট চাহাবৰ বুৰঞ্জীত তেওঁৰ বিজ্ঞোহী মনৰ যি আকস্মিক পৰিৱৰ্ত্তন দেখুউৱা হৈছে, অইনবোৰত সেইদৰে দেখুউৱা হোৱা নাই। এইকণ নাট্যিক আকস্মিক 'বিভাৱনাৰ' প্ৰতি ৰাজখোৱাৰ মোহ জন্মিল আৰু এই মোহ-তন্ত্ৰাৰ মাজতে স্বদেশ-প্ৰেমিক আৰুৰ জন্ম, প্ৰতাপসিংহৰ উদ্ভৱ।

ওপৰত দিয়া বুৰঞ্জীগত টোকাসমূহৰ পৰা জনা যায় যে, কোনো কোনো বুৰঞ্জীত আৰুৰ নামটো পৰ্য্যন্ত নাই। কিন্তু কবি ৰাজখোৱাই বুৰঞ্জীৰ উপেক্ষিত আৰুৰ গোঁহাইক নাম-মৰ্য্যদাৰে সমৃদ্ধ কৰি বুৰঞ্জীৰ শুকান মকত 'নিজবা'ৰ সৌত বোৱালে। ইয়াৰ উপৰিও, কেবাটাও নগণ্য ব্যক্তিক নাটকৰ উজ্জল কাৰ্য্যকুশল চৰিত্ৰ ৰূপে সজাই-পৰাই উলিয়ালে; নতুন চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিও বুৰঞ্জীৰ জকাৰত স্মৃদৰ সৃষ্টি কৰি কবি-হৃদয়ৰ সমুচিত পৰিচয় দিলে। ইয়াৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য জটিল সৃষ্টি—লাজি (বজাৰ চোৰাংচোৱা), আৰুৰ গোঁহাই (আহোম সেনাপতি), চিকণ (ছদ্মবেশী ৰূপহী, আৰুৰ-পত্নী), সত্ৰাজিত (নবাবৰ অধীন হিন্দুবজা), গোৱিন্দ (বিজ্ঞোহী অসমীয়া জমিদাৰ)। নাট্যকাৰৰ কাহিনীত বুৰঞ্জীৰ জকাটোহে মাথোন আছে; ইয়াত আহোম সেনাপতি আৰুৰ-পাহাঁয়ে ৰাজ-আজ্ঞা অনুসৰি

মোগল সৈন্যক ভেটা দিবলৈ আগ বাঢ়ি গ'ল। বজাৰ চোৰাংচোৱা লাজিয়ে নিজ ক্ষুদ্ৰ স্বার্থ পূৰণৰ হেতু সবলমতি আখেকৰ কাৰ্য্যক্রমত ৰাজ-বিদ্ৰোহৰ বীজ ৰপন কৰিলে; সেয়ে গৈ শেষত নিৰ্দোষী আখেকৰ নিৰ্বাসন দণ্ড আৰু বধ ঘটালে। আখেক-পত্নী ৰূপহীয়ে অন্তৰত পতি-হত্যাৰ প্ৰতিশোধ-পণ লৈ পুৰুষবেশ ধাৰণ কৰি সকলো গোপন তথ্য উদ্ঘাটন কৰিলে। বজাৰ মনত অতদিনে পুহি ৰখা সন্দেহৰ ডাঙা ভাগিল; ষড়যন্ত্ৰকাৰী নাৰকী লাজি ধৰা পৰিল। যথোচিত দণ্ড বিধানৰে পাপীৰ প্ৰায়শ্চিত্ত কৰা হ'ল।

একাধিক স্বার্থান্ধ হৃষ্টমতি চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণাত আৰু ছদ্মবেশী ৰূপহীৰ কাৰ্য্য-কৌশলত নাটকীয় কোঁতুহল আৰু চমৎকাৰিত্বই স্থিতিলাভ কৰিছে। মুখ্য চৰিত্ৰৰ ভিতৰত লাজি-আখেক বিৰুদ্ধধৰ্মী; চেংখৰা-সত্ৰাজিত-গোৱিন্দ প্ৰতিটোৱেই হৃষ্টমাত জটিল চৰিত্ৰ। আখেকৰ চৰিত্ৰত নায়ক আৰু লাজিৰ চৰিত্ৰত প্ৰতিনায়কৰ লক্ষণ আছে। লাজিৰ চৰিত্ৰত আছে ছল-চক্ৰান্ত, শঠতা-নীচতা। চেক্‌স্পিয়েৰৰ 'অথেলো' ('Othello') নাটকৰ 'আয়াগো' ('Yago') চৰিত্ৰ-সদৃশ লাজিৰ চৰিত্ৰত আছে শিয়ালৰ বাগি, বাঘৰ সাহস, বিষধৰ বিষবাম্প। [প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ 'নীলাম্বৰ' নাটকৰ 'নন্দ'ৰ চৰিত্ৰ এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয়]। নাট্যৰেখাৰ প্ৰথমাক্ষিত সূত্ৰধাৰ লাজি। লাজিৰ স্বার্থ-জড়িত গুপ্ত অভিসন্ধিৰ ফলতেই সেনাপতি আখেকৰ ওপৰত বজাৰ সন্দেহ উপজিল, আখেক বন্দী হ'ল, অৱশেষত যুত্বদণ্ডত দণ্ডিত হৈ ইহধাম ত্যাগ কৰিব লগীয়া হ'ল। ইয়াতেই 'গৰ্ভ' সন্ধি (৩য় অঙ্ক)। আখেকৰ যুত্বৰ পাছত আখেক-পত্নী ৰূপহীৰ কাৰ্য্যৱলীয়ে নায়ক আখেকক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে। ৰূপহীৰ স্বামীহন্তা প্ৰতিনায়ক লাজিৰ সকলো গুপ্ত ষড়যন্ত্ৰ ৰূপহীৰ যোগেদিয়েই ধৰা পৰিল, নৰপিশাচৰ উচিত শাস্তি হ'ল। ৰূপহীৰ চিকণ-কপী ছদ্মবেশে নাট্য-কোঁতুহল সৃষ্টি কৰি উপসংহাৰত নাট্যিক চমৎকাৰিত্ব আৰোপ কৰিলে।

বুৰঞ্জীৰ উপেক্ষিত আখেক দেশপ্ৰেমিক কবি-নাট্যকাৰ জনৰ মানস-কোঁৱৰ আৰু ৰূপহী তেওঁৰ মানস-কুঁৱৰী সদৃশ; প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ জৰিয়তে কবি-নাট্যকাৰ ৰাজখোৱাৰ জীৱন-দৰ্শনৰ সজীৱ চিত্ৰ একোটি চিত্ৰিত হৈছে। আখেকৰ চৰিত্ৰত আছে নিস্বার্থ কৰ্ত্তব্যশীলতা আৰু নিৰ্ভীক দেশপ্ৰেম। মোগলৰ সৈতে ৰণ কৰি ৰণ-ক্লান্ত আখেৰে যেতিয়া একোৰাৰ যুত্ব-আশঙ্কা কৰি ব্যথিত হয়, তেওঁৰ মানস-কুণ্ঠত তেওঁৰ সোণৰ অসমৰ সোণাময় ৰূপটি উদ্ভাসিত হয়, তেওঁৰ হৃৎতন্ত্রী ৰূপি উঠে; তাৰে বন্ধাৰত ভাহি উঠে কৰি-অন্তৰৰ এটি আধা-ফুটা সুৰ—“হায় সোণৰ প্ৰতিমা। চিৰ অনাথিনী কৰি পাবোনে এবিৰ স্বইচ্ছায় অকলে তোমাক।” (৩য় অঃ ৫ম দৃ) ৰূপহীৰ চৰিত্ৰত আছে পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ অহল্যা-ক্ৰোধদী-কুন্তীৰ

সতী-মূলভ স্বামি-ভক্তিৰ উজ্জল নিদৰ্শন। মৃত স্বামীৰ প্ৰতিশোধ-পৰাণৰূপ
প্ৰতিশোধ লবৰ বেলিকা বণবজ্জিগী বীৰাজনা। অসীম ধৈৰ্য্য আৰু সহিষ্ণুতাৰ
পৰিচয় দি তেওঁ ভাবে—

“নোৱাৰে চাপিব কাষ শত বিভীষিকা,
নোৱাৰে ৰোধিব মোক দানৱৰ মায়া—
ছলনাই। তুমি সেই মেঘৰ আঁৰত
খন্তেক অপেক্ষা কৰ। বিজুলীৰ লতা হই,
যেনি যাওঁ বজ্জাঘাতে পৃথিৱী কঁপাই,
মিলিম তোমাত গই।” (৪ৰ্থ অঃ ৩য় দৃ)

ই ছদ্মবেশিনী ৰূপহী-বচনত কবি ৰাজখোৱাৰ কবি-অন্তৰৰ স্বভাৱ-প্ৰণোদিত কাব্য-
প্ৰৱাহ মাথোন। ৰূপহীৰ অন্তৰ অসীম চেনেহৰ খনি, ঔদাৰ্য্যৰ ভূমি। তেওঁৰ
এনে সহানুভূতিশীল চেনেহ-ঔদাৰ্য্যৰ হেতুকেই সত্ৰাজিত-পত্নী কমলাই তেওঁৰ
হেৰোৱা পুতেকৰ মুখ চাবলৈ পালে। নাটখন মূলতঃ ঐতিহাসিক হলেও
অনৈতিহাসিক ঘটনা-সম্পৰ্কেই নাট্যকাৰৰ প্ৰতিভাৰ দিগ্-দৰ্শন নিৰীক্ষণ বিষয়ত
সহায় কৰে। নাম-ভূমিকাত থকা প্ৰতাপসিংহৰ চাৰিত্ৰিক আভা অতি ক্ষীণ আৰু
নিম্প্ৰভ, অথচ বুৰঞ্জীৰ ভাষাত কব গ’লে “অতি প্ৰতাপী আছিল হেতুকে স্বৰ্গদেও
চুচেংফা (ওৰফে বুদ্ধিস্বৰ্গনাৰায়ণ)ৰ নাম প্ৰতাপসিংহ দিয়া হৈছিল। গোৱিন্দৰ
নাম গেইট চাহাবৰ বুৰঞ্জী মতে মাচু গোৱিন্দ। তেওঁ ৰাজবিদ্ৰোহ আচৰণ কৰি
পলাল। সত্ৰাজিতে তেওঁক বন্দী কৰিব বুলি ৰজাৰ আগত প্ৰতিজ্ঞা দিলে;
কিন্তু তাকে নকৰি গোৱিন্দক বঙ্গদেশলৈ পলাই যাবলৈ সুযোগ উলিয়াই দিলে।
এয়ে স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহৰ অন্তৰত জুই জ্বলালে আৰু সত্ৰাজিতক ধবাই অনালে।
কিন্তু বৰফুকনৰ সৈতে মিত্ৰিৰালি পাতি সত্ৰাজিত স্বহাৰে প্ৰস্থান কৰি ৰাজদণ্ডৰ
হাত সাৰিল।

বিবিধ বস-ধাৰাৰ মাজেদি জাতীয় ভাব আৰু অসমৰ অতীত গৌৰৱ জাগ্ৰত
কৰাই নাট্যকাৰৰ মুখ্য উদ্দেশ্য আৰু এই বিষয়ত তেওঁ ভালেখিনি কৃতকাৰ্য্য হৈছে,
কাব্যিক নাটৰূপে ‘প্ৰতাপসিংহ’ অসমীয়া কাব্য-কাননৰ অন্ততম সুগন্ধ পুষ্প।

ৰাজখোৱাৰ নাটকৰ সাধাৰণ লক্ষণ—

ভাৰতীয় প্ৰাচীন ঐতিহ্যৰ ওপৰত তেওঁৰ সুগভীৰ আস্থা-নিষ্ঠা নিহিত আছে।
চৰিত্ৰবিশেষৰ আদৰ্শ আৰু বাক্-ভঙ্গীত ই প্ৰতীয়মান।

কোনো কোনো চৰিত্ৰৰ স্বগতঃ উক্তিৰোৰ নাট্যকাৰৰ কবি-কল্পৰ সূক্ষ্ম

পৰিচালক। ইয়াত থকা উপমা-ৰূপক আদি আলঙ্কাৰিক উক্তি সমূহ আৰু বাগ-
ধাৰা প্ৰায়েই কাব্যিক। কবিৰ হৃদয়-ভৰা আবেগ আৰু সূক্ষ্ম অনুভূতিবোৰে ইয়াতেই
আত্মপ্ৰকাশৰ উত্তম সুযোগ লাভ কৰে।

ৰাজখোৱাৰ অপ্ৰকাশিত নাট

ৰণজিৎ সিংহ;

দেৱযানী;

মনৰ মানুহ;

শকুন্তলা;

ইয়াৰ ভিতৰত প্ৰথমখন ১৯১৫ চনত ডিব্ৰুগড়ত প্ৰথমবাৰ বহা অসম ছাত্ৰ সন্মিলন
উপলক্ষে অভিনয় কৰিবলৈ লিখা হৈছিল; বাকী তিনিখন ‘শিৱসাগৰ নাট্য সমাজ’ৰ
ডেকাসকলৰ অনুবোধত। চাৰিউখন নাটৰে অভিনয় শিৱসাগৰত সময়ে সময়ে
হৈছিল।

‘ৰণজিৎ সিংহ’ চেক্সপিয়েৰৰ ‘Othello’ নাটকৰ ছাঁ লৈ ৰচিত। নায়ক
ৰণজিৎসিংহ, নায়িকা বিজয়া। ‘মনৰ মানুহ’ ‘Twelfth night’ৰ অনুকৰণত ৰচনা
কৰা হৈছে। ‘দেৱযানী’ পৌৰাণিক নাট; প্ৰকাশ মাধ্যম গল্প আৰু অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ।

(হাস্ত-মধুৰ নাটৰ বঙীণ ৰংঘৰত)

মিত্ৰদেৱ মহন্ত অধিকাৰ (১৮৯৪ খৃঃ—)

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------------|
| (১) কুকুৰীকণাৰ আঠমজলা (১৯১৮) | (১০) ৰ’ম ফটকাৰ (১৯৫৫) |
| (২) বিয়াৰ বিপৰ্য্যয় (’২৫) | (১১) অচিন কাঠৰ ঠোৰা (১৯৫৫) |
| (৩) এটা চুৰট (’২৯) | (১২) প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ (’৫৬) |
| (৪) স্বৰ্গ নে মৰ্ত্য (‘বাহী’ ২৭শ বছৰ | (১৩) বৈদেহী বিয়োগ (’৬০) |
| ৮ম সংখ্যাত প্ৰকাশ আবদ্ধ) | (১৪) বলি ছলন (?) |
| (৫) চৰণ-ধূলি (১৯৫৫) | (১৫) অজামিলৰ মুক্তি (?) |
| (৬) নিবোকা ৰজা (১৯৫৫) | (১৬) টিপচহী (?) |
| (৭) টেঙ্গৰ ডেঙ্গৰ ” | (১৭) ভোটৰ বগৰ (?) |
| (৮) চোঁচা জব ” | (১৮) মেলটাৰি (?) |
| (৯) লেকলৌলানি ” | |

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ দৰে মিত্ৰদেৱ মহন্ত অধিকাৰৰ নাম ললে আমাৰ পোনেই
তেওঁৰ সৰ্বব্যাপক হাস্ত-মধুৰ ৰূপ এটালৈহে মনত পৰে। গল্প-পত্ন-নাটক সকলোতে

তেওঁৰ প্ৰকাশভঙ্গী ধেমেলীয়া। ১৮৯৪ খৃষ্টাব্দৰ জুন মাহৰ ৯ তাৰিখে যোৰহাটৰ লেটুগ্ৰাম সত্ৰত মহন্তৰ জন্ম হয়। পিতাকৰ নাম নিবজ্ঞন অধিকাৰ। ১৯১২ খৃষ্টাব্দত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ তেওঁ যোৰহাট চৰকাৰী হাইস্কুলত শিক্ষকতা কামত সোমায় আৰু তাৰে পৰা '৪৯ চনত অৱসৰ গ্ৰহণ কৰে। বিজ্ঞানশাস্ত্ৰৰ ওপৰ জ্ঞানীত পঢ়িবৰে পৰা তেওঁৰ অসমীয়া কলা-কৃষ্টিৰ প্ৰতি ধাউতি হয় আৰু জীৱক-চৰিত্ৰকে আদি কৰি সৰুৰে বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ ভাও লৈ ভাওনাত মাজে-সময়ে অংশ গ্ৰহণ কৰে। এই প্ৰেৰণা আৰু উদগনি তেওঁ পিতৃপুৰুষৰ পৰাই যথেষ্ট পাইছিল। কিয়নো, তেওঁৰ পিতাক নিজেই এগৰাকি যশস্বী নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতা আছিল। 'কৰ্ণাজুন'ত অৰ্জুন, 'মুৰজাহান'ত মুৰজাহান, 'মোগল বিজয়'ত মোগল দূত, 'উমা'ত অকৰা হেৰাং ভূমিকাত ওলাই তেওঁ এসময়ত হাজাৰ দৰ্শকৰ মন ভূলাব পাৰিছিল। 'অঞ্জনদী' অভিনয়ত এবাৰ মন্তব্যৰ ভূমিকাত ওলোৱা মহন্ত অধিকাৰৰ ভাও দেখি বিশিষ্ট দৰ্শক মিঃ জি. এ. স্মল চাহাবে মন্তব্য কৰিছিল যে আমেৰিকাত হোৱা হলে এনে নিপুণ অভিনেতাই হাজাৰে হাজাৰে ডলাৰ পালেহেঁতেন, "He could have earned by dollars in America with such a face". 'সিংহাসন' নাট অভিনয়ত তেওঁক নাৰদৰ ভাওত দেখি চাৰ দেৱপ্ৰসাদ সৰ্বাধিকাৰেও এনে এবাৰ মন্তব্যকে কৰিছিল। মিত্ৰদেৱৰ বহুযুগী সাহিত্য আৰু সাংস্কৃতিক অৱদানলৈ লক্ষ্য কৰি ১৯৬১ চনত 'সঙ্গীত নাটক একাডেমি'য়ে তেওঁক পুৰস্কাৰ দি সন্মান দেখুৱায়। উৎকৃষ্ট শিশু সাহিত্য 'জুনজুনি' লিখিও কেন্দ্ৰীয় চৰকাৰৰ পৰা বঁটা লাভ কৰে আৰু ১৯৬৪ চনত অসম সাহিত্য সভাৰ ডিগবৈ অধিৱেশনত সভাপতি পদত অধিষ্ঠিত হৈ মহন্তদেৱে "চিৰ চেনেহী ভাষা জননী"ৰ সেৱা কৰিবলৈ বিপুল স্বেয়োগ আৰু সুবিধা পায়।

কুকুৰীকণাৰ আঠমজলা—লৌকিক সাধুকথাৰ ওপৰত বেজবৰুৱাই ধেমেলীয়া নাটৰ যি আধাৰ-শিলা স্থাপন কৰি থৈ গ'ল, তাৰ ওপৰতে পৰৱৰ্তী কেবাজন নাট্যকাৰেও যথাসম্ভৱ প্ৰমদান কৰি তেতিয়া আহল-বহল আৰু শক্তিশালী কৰি তুলিলে। মহন্তৰ 'কুকুৰীকণাৰ আঠমজলা' এনে এটি মহৎ প্ৰমদান। ইয়াৰ আগতে অন্যান্য নাট্যকাৰৰ এনেবিধৰ যিবোৰ নাট ৰচিত হৈছিল, সেইবোৰতকৈ এইখন কোনো গুণেই হীন নহয়, বৰঞ্চ বহুতো বিষয়ত উচ্চতৰ। ইয়াত কোনো ব্যক্তিগত ঠাট্টা-বিদ্ৰূপ বা ৰাজ্য নাই, আছে মাথোন সবল সবল নিৰ্দোষ হাস্যৰস। নাটখনৰ প্ৰথম অভিনয় হয় ১৯১৭ খৃষ্টাব্দৰ 'আসাম ছাত্ৰ সন্মিলন' উপলক্ষে যোৰহাট থিয়েটাৰ পাৰ্টিৰ দ্বাৰা, ছপা হয় ১৯১৮ খৃষ্টাব্দত।

চেঙ্গেলী নামৰ কুকুৰীকণা ডেকা ল'ৰা এটা শহুৰেকৰ দৰলৈ আঠমজলা দাবলৈ যোৱা বিষয় লৈ যি এটা বসাল লৌকিক সাধুকথা অসমীয়া জনসমাজত

প্ৰচলিত, তাৰে ওপৰত এই নাট্যবস্তুৰ প্ৰস্তুতি। ১ম অঙ্কৰ ছটা দৃশ্যত সি শহুৰেকৰ ঘৰলৈ বুলি যাত্ৰা কৰোঁতেই কুকুৰীকণা বুলি লোকে প্ৰায় চিনি পায়; কিন্তু পাৰ্থ্যমানে সি চকুৰ দোষফেৰা ঢাকি বাখিব খোজে। শাহুয়েকে যেতিয়া তাক ভিতৰলৈ ভাত খাবলৈ মাতি নিয়ে, সি গৈ ভাত বঢ়া কাঁহীতে ভৰিখন পেলাই দিলে। কেৱে নেদেখাকৈ ওপৰৰ ভাত গাল চৰিয়াত পেলাই খাব বহে। আকৌ শাহুয়েকে আহি দেখে মেকুৰী এজনীয়ে জোৱায়েকৰ কাঁহীতে মুখ দি ভাত খাই বহি আছে। তেওঁ ছুঃ ছুঃ কৈ মেকুৰী খেদে আক কয়—“সেই মাছকণ নিলে।” চেঙ্গেলীয়ে কৃত্ৰিম খং কৰি কয়—“তইনো আকৌ কেপ্কেপাই দিছ কিয়? মই তেও তাইৰ আগলি-তিগলিহে চাই আছো। খকচোন বাক কেইকণ খায়।” শাহুয়েকে পুনৰ মাছ একণ দিবলৈ বুলি কাঁহীৰ ওচৰলৈ আহোঁতে চেঙ্গেলীয়ে আকৌ মেকুৰী অহা বুলি ভাবি শাহুয়েকৰ গালতে চৰ মাৰে, শাহুয়েক কৰ্ফাল খাই পৰে। নিশাটো ধৰা নপৰাকৈ কোনো মতে থাকিব পাৰিলেই বন্ধা—ইয়াকে ভাবি সি শহুৰেকৰ বাৰীৰ কচুৱনিত আশ্ৰয় লয়গৈ। শাহুৱেকে চুৱা চৰিয়া আনি কচুৱনিলৈ দলি মাৰোতে চুৱা পানী চেঙ্গেলীৰ মূৰতে পৰে আক সি ভোন-ভোনাই উঠে। শাহুয়েকে চোৰ বুলি ভাবি ঘৰৰ গিৰিহঁতক মাতি খেদা দিয়ে; শেষত দেখে সেইজন চোৰ নহয়, জোৱাই ল'ৰাহে। এইদৰে কেবাটাও ধেমেলীয়া দৃশ্যৰ মাজেদি নাটখনিৰ সামৰণি মৰা হৈছে। প্ৰতিটি দৃশ্যৰ পৰিস্থিতি আক পৰিণামত হাঁহিৰ সমল আছে, প্ৰকাশভঙ্গীয়ে পৰিস্থিতি বেছি বসাল কৰি তুলিছে। জতুৱা ঠাঁচ আক প্ৰকাশভঙ্গীৰ ওপৰতে হাশ্ববসৰ ধুতুপাকটো প্ৰধানকৈ নিৰ্ভৰ কৰে। মহন্তদেৱ এই বিষয়ত স্বভাৱ-চতুৰ। ওপৰত উল্লেখ কৰা তালিকাৰ ভিতৰত ‘চৰণ-ধূলি’, ‘প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ’ আক ‘বৈদেহী বিয়োগ’ত বাদে বাকী আটাই কেইখন নাট ধেমেলীয়া।

বিয়াৰ বিপৰ্য্যয়—“বুদ্ধস্ত তৰুণী ভাৰ্য্যা” এই ধেমেলীয়া প্ৰৱচনৰ ভেটিত ৰচিত ই এখনি আধুনিক সমাজৰ লগত খাপ খোৱা সামাজিক নাট। বুদ্ধ স্বামী আক যুৱতী স্ত্ৰীৰ মিলনত উভয়ৰে মাজত প্ৰতি কথাতো বাক-বিতণ্ডা ঘটে, ইজনে সিজনৰ ওপৰত দোষৰ ভাৰ দি প্ৰতিজনে গা বচাবৰ চেষ্টা কৰে—দ্বৈত সঙ্গীতৰ যোগেদি এনেবোৰ কথা সঙ্গীৰ আক সবস কৰি ছটি দৃশ্যৰ ভিতৰতে পৰিস্থিতি বসাল কৰা হৈছে। খোনা-অকৰা জগৰা আক চেংদৈৰ চৰিত্ৰত বসৰ ধুতুপাক আছে। শেষত স্বামী-স্ত্ৰীৰ পৰস্পৰ সন্দেহ আঁতৰিল আক দুয়ো সুখ-সৰোৱৰত অৱগাহন কৰি মিলনৰ বহণ সানি জীৱন চৰিতাৰ্থ কবিলে।

অজ্ঞামিলৰ মুক্তি—নাট্যকাৰৰ ভাষত ই এখন “নামাভিনয়”, নাম, পদ আক কথোপকথনৰ মাধ্যমত জীৱন্ত কৰি তোলা অজ্ঞামিলৰ চৰিত্ৰ। ইয়াক সম্বীয়া নাট

(বা 'কমিউনিটি প্লে') বুলিব পাৰি। ১৯৩৭ চনত ইয়াৰ প্ৰথম অভিনয় হয়। আমাৰ সাহিত্যত 'নাম-ভাওনা' নামেৰে এবিধ নাট আছে। এই নাটৰ আকৃতি আৰু প্ৰকৃতি এই বিধ নাটৰ সৈতে কিছু মিলে ('প্ৰাচীন যুগ' অভিনয়-প্ৰসঙ্গ পৃঃ)।

টেক্সৰ ভেক্সৰ, চোঁচা জব, লেকলৌলানি—এই তিনিওখন নাট পুলিচ কৰ্তৃপক্ষৰ অনুবোধত একে সপ্তাহতে লিখি 'গাঁওবন্ধা-বাহিনী'ৰ প্ৰথম সভাত (গোলাঘাটত) অভিনীত কৰা হৈছিল। 'টেক্সৰ ভেক্সৰ' নাটত চাইকেল-চোৰ আৰু গৃহস্থৰ অসতৰ্কতাৰ মধুৰ চিত্ৰ এটি দিয়া হৈছে। 'চোঁচা জব'ত এগৰাকী বুদ্ধিমতী বুঢ়ীৰ বুদ্ধিৰ পৰিণাম দেখুওৱা হৈছে। এদিন বুঢ়ীৰ শয্যাৰ তলত এটা চোৰ সোমাই থকাৰ উমান পাই বুঢ়ীয়ে জব উঠা ভাও ধৰি মানুহ মাতে। মানুহ ভিতৰ সোমালত বুঢ়ীয়ে কয় যে তেওঁৰ চোঁচা জবটো চাংতলত পৰি আছে। মানুহবোৰে চাংতললৈ চাই দেখে, এটা চোৰ। এইদৰে বুঢ়ীৰ উপস্থিতি বুদ্ধিত চোৰ ধৰা পৰিল।

লেকলৌলানি—যানবাহনৰ টিকেট কৰোতে যাত্ৰীৰ ভিৰৰ হাত সাৰিবলৈ 'কিউ' কৰাৰ আৱশ্যকতা দেখুৱাই এই ক্ষুদ্ৰ নাটখনি বচা হৈছে।

টিপচহী—বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশকত অসম চৰকাৰৰ নিৰক্ষৰতা দূৰীকৰণ অভিযান সাৰ্থক হোৱাৰ উদ্দেশ্যে সেই সময়ৰ স্কুলৰ উপপৰিদৰ্শক (ডেপুটি ইঞ্চিপেণ্টৰ)ৰ অনুবোধ মতে এই নাট লিখা হয়। প্ৰথম অভিনয় হৈছিল নৰ্মাল স্কুলৰ ছাত্ৰসকলৰ দ্বাৰা।

ভোটৰ বগৰ—লোকসভা, বিধানসভা, পৌৰসভা বহুতো অনুষ্ঠানত উপযুক্ত প্ৰাৰ্থীক নিৰ্বাচন কৰা হয় ভোটৰ যোগেদি। নিৰ্বাচন কেন্দ্ৰৰ যথাস্থানত প্ৰাৰ্থীৰ নাম থাকে আৰু বিশেষকৈ নিৰক্ষৰ লোকৰ সুবিধাৰ বাবে ছবি (প্ৰতীক) আদিও দিয়া হয়। কিন্তু ইমানতো ভোট দিওঁতাৰ খপ্‌জপ্‌ লাগে; তেওঁলোকে বিমোহিত পৰি কেতিয়াবা কিবাটোৰ ঠাইত কিবাটো কৰি পেলায়। দুই দুবুৰ্ত্তই সুবিধা পালে একাধিক বাৰ ভোট দিবলৈ বিচাৰে। মতাক মাইকী সজায়ে ছবস্ত লোকে এনে হীন কাৰ্য্যত লিপ্ত হোৱা উদাহৰণ আছে। নাটখনৰ বগৰৰ দৃশ্যসমূহৰ বিবৰণ-বস্তু এইবোৰেই। ভোটদান আৰু ভোট-গ্ৰহণ নিয়ম সম্বন্ধে কৰ্তৃপক্ষই জনসাধাৰণক জনাব লাগে। নাটখনে আওপকীয়া ভাবে এই শিক্ষাও দিছে।

এটা চুবট—চাহ বাগিচাৰ দেশী মেনেজাৰ এজনৰ এবাৰ টি-বি বোগ হ'ল। ডাক্তৰে ডেওঁক সেইবাবে চুবট খাবলৈ মানা কৰিলে। কিন্তু মেনেজাৰ বাবুৱে চুবট নোখালে থাকিব নোৱাৰে। ঘেণীয়েকেও চোকা দৃষ্টি ৰাখিছে যাতে চুবটৰ নামে একোৱেই ঘৰৰ ভিতৰত ঠাই নাপায়। শেষত ডাক্তৰে মেনেজাৰ বাবুৰ স্বাস্থ্যৰ অনুবোধ এবাৰ নোৱাৰি দিনটোত এটা মাখোন খাব পাৰে বুলি কয়। মেনেজাৰে চল পাই

টেঁকী-খোৰা মান চুবট এটা তৈয়াৰ কৰি এঠাইত হোকাটোৰ দৰে থিয় কৰাই থৈ ওবে দিন ছপি থাকিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। এনে সময়তে ঘৈণীয়েকে এদিন সেই দৃশ্য দেখি অবাচ্ ; ইয়াতে দৃশ্যপট শেষ। এই বগৰৰ লগতে ভাত-ৰান্ধনীৰ ধূঁতালি, কুটকৌশল আদিও নাটখনৰ অগ্ৰাৱ উপভোগ্য বিষয়।

মেলটাৰী—দ্বিতীয় বিশ্বমহাযুদ্ধৰ হো-হোৱনিৰ মাজতে ১৯৪৩ চনত ৰচিত এই নাটখনিত যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত মনোৰম দৃশ্যাবলীত জাপানী চোৰাংচোৱা খেদোৱা বিষয়কে আদি কৰি কেবাটাও বিষয়ৰ সন্নিৱেশ কৰা হৈছে। ৰচনাৰ প্ৰেৰণা যোগাইছিল এজন ইংৰাজ সৈন্যধ্যক্ষই।

নিৰ্বোকা ৰজা—১৯২৮ চনতে এই গহীন ধেমেলীয়া নাটৰ ৰচনা হয় আৰু ‘যোৰহাট থিয়েটাৰ’ত প্ৰথম অভিনয় হয়। নাটখনৰ পাত্ৰ-পাত্ৰী-সমূহ—হীৰাপুৰৰ ৰজা, বিবহ মালী, বংমন ওজা, জুবমন পালি, জীৱন-ধৰী লিগিৰী ; দৃশ্য মাথোন দুটা ; বিষয়-বস্তু লৌকিক সাধুকথা-সদৃশ। ৰজাৰ জীৱনধৰী লিগিৰীয়ে ৰজাৰ বিবহ নামৰ মালীৰ জীৱন-সঙ্গিনী হবলৈ বহুদিনৰ পৰা আশা পালি আছিল। বিবহ মালীও তাইৰ সঙ্গ-সুখ বিচাৰি মতলীয়া। আকস্মিক ঘটনা-চক্ৰত ৰজাই এই কথা গম পাই জীৱনধৰীক বিবহৰ বহাবথীয়া কৰি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰিলে, বিবহৰ চিৰদিন মেল খাই থকা ঘৰৰ ছৱাৰ সিদিনাৰপৰা জাপ খালে।

স্বৰ্গ নে মৰ্ত্য—ইয়াৰ প্ৰথম তিনিটা দৃশ্য মাথোন ২৭শ বছৰৰ ৮ম সংখ্যা ‘বাঁহী’ আলোচনীত পোৱা হৈছে। ইয়াত আছে স্বৰ্গৰ দেৱতাৰ সৈতে মৰ্ত্যৰ গদাপানি আদিৰ হাস্যবসাত্মক কথা-বতৰা ; গাভৰুৱে দেৱতাৰ আগত ইংৰাজীত কথা কয়। ইৰিং মিৰিং ইংৰাজী ভাষা বুজি নেপাই দেৱতা তভক্।

চৰণ ধূলি—চাৰি দৃশ্যত সমাপ্ত ক্ষুদ্ৰ একাঙ্কিকা ; প্ৰকাশ ১৯৫৫ আগষ্ট। মহন্তৰ তিনিওখন গহীন নাটৰ ভিতৰত এইখন সম্পূৰ্ণ ভক্তিমূলক। ভক্তিৰ যোগেদি ভগৱানক সহজে লাভ কৰিব পাৰি, কিন্তু ভক্তি সহজ-লভ্য নহয়—এই তথ্যকথা বুজাবৰ উদ্দেশ্যেই নাট্যকাৰে নাৰদৰ আদৰ্শ দেখুৱাই ভক্তিৰ এটা উজ্জ্বল পটভূমি দাঙি ধৰিছে। নাৰদৰ দাস্য ভক্তিৰ অভিষেক পূৰ্ণ হ’ল। তেওঁ কল্পিণী আদি কৰি মহিষীসকলৰ চৰণ-ধূলি সংগ্ৰহ কৰি ধূলিৰ টোপোলা শিৰত লৈ নাচি নাচি গাব ধৰিলে—

“দেহা ধূলি তোৰ বেহা ধূলি

কি কৰিলি নলৈ চৰণ-ধূলি” ইত্যাদি।

পুৰাণৰ দাস্য ভক্তিৰ আদৰ্শ দেখুৱাই মহন্তই মহাকাব্য ছখনৰো ছটি মনোৰম আখ্যান সংগ্ৰহ কৰি ছখনি পূৰ্ণাঙ্গ নাট ৰচনা কৰিছে ‘প্ৰহুৱ পাণ্ডৱ’, ‘বৈদেহী বিয়োগ’।

প্ৰসিদ্ধ পাণ্ডৱ—তিনি অস্বীয়া পৌৰাণিক নাট। যুজ্ঞ কাল ১ মে, ১৯৫৬ খৃষ্টাব্দ। ‘পাতনি’ত নাট্যকাৰে কৈছে যে ১৯৫৪ চনৰ ১০ আগষ্টৰ পূৰ্ৱৰ পৰা ১৯ আগষ্টৰ সন্ধ্যা ৮ই বজাৰ ভিতৰত বোগ-শয্যাতে ‘চি ভিটামিন’ খাই খাই তেওঁ এই নাট ৰচনা কৰে। আশাশুধীয়া সাহিত্যসেৱী এজনৰ প্ৰতিভাৰ মূল উৎস ইয়াতকৈ আৰু অধিক কি হ'ব পাৰে! প্ৰস্তাৱনা এটিৰে আবদ্ধ কৰি নাটখন ‘পূৰ্বাঙ্ক’, ‘মধ্যাঙ্ক’ আৰু ‘শেষাঙ্ক’ নাম দি তিনি ভাগত ভাগ কৰা হৈছে। নাট্যবস্তু মহাভাৰতৰ পঞ্চপাণ্ডৱৰ অজ্ঞাতবাস আৰু সেই কালছোৱাৰ ভিতৰত তেওঁলোকৰ ধৈৰ্য্য, সহিষ্ণুতা আৰু কৰ্তব্যৰ মহান আদৰ্শ সমূহৰ জ্বলন্ত চিত্ৰ। শকুনিৰ আদেশত পঞ্চপাণ্ডৱৰ অহুসন্ধানৰ বাবে দশোদিশে গুপ্তচৰ পঠোৱা হয়। পঞ্চপাণ্ডৱে দ্বৈতবনত আশ্ৰম পাতি থাকে, বিৰাট বজাই কৰ্মকুশল বিশ্বস্ত ভৃত্য ৰূপে তেওঁলোকক লাভ কৰি নিজৰ কাৰ্য্য সাধন কৰাই লয়। তেওঁৰ নাট্যশালাত ছদ্মবেশেৰে সকলোৱে নিজৰ নিজৰ কৰ্মকুশলতা প্ৰদৰ্শন কৰে। ‘মধ্যাঙ্ক’ত ভীমৰ হাতত কীচকৰ বধ দেখুৱাই ‘শেষাঙ্ক’ত উত্তৰা-অভিমুখ্যৰ মিলনেৰে নাট্যবস্তুৰ মধুৰ সামৰণি মৰা হয়; বৰ-কণ্ঠ্যক মাজত লৈ সকলোৱে শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা কীৰ্তন কৰি মধুৰ সঙ্গীতেৰে নৱ-দম্পতিক আশীৰ্বাদ দিয়ে।

নাটখনিত ঘটনাৱলীৰ কেন্দ্ৰীকৰণ আৰু চৰিত্ৰাঙ্কন বিষয়ত নাট্যকাৰে বিশেষ দৃষ্টি দিয়া নাই। কাহিনী-ভাগ যিমান পৰা যায় চমুৱাই ৰূপায়িত কৰাই তেওঁৰ উদ্দেশ্য। বহু ঠাইত ভাষাৰ ওজঃ-হীনতা আৰু লঘু হাস্যৰসে গহীন পৰিলেশৰ গান্ধীৰ্য্য বন্ধা কৰাত বাধা দিছে। ভীম আৰু শকুনিৰ চৰিত্ৰত লঘু হাস্যৰসৰ ভূমুক কেবাঠাইতো দেখা যায়। ভাষা একেবাৰে জড়তা গুণ, কাব্য-সৌৰভ বিহীন আৰু সেইবাবে মঞ্চোপযোগী নাট-ৰূপে কিমানদূৰ সফল হৈছে কবলৈ টান। চৰিত্ৰৰ গৰিমা বন্ধা কৰিবলৈ নাটকৰ ঠায়ে ঠায়ে ওজস্বী আৰু আলঙ্কাৰিক ভাষাৰ নিত্যান্ত প্ৰয়োজন হয়। ‘মধ্যাঙ্ক’ৰ উৎসৱ মণ্ডপত মাল-যুজ্যকইডৰ মুখত কেৰা বকমৰ ভাষা দি নাট্য বিনোদৰ চেষ্টা কৰা হৈছে, যেনে কামৰূপী ভাষা, হিন্দী ভাষা। পৌৰাণিক নাট হলেও নাট্যকাৰৰ দেশাত্মবোধৰ পৰিচয় কোঁৱৰ-কুঁৱৰী আৰু গাওঁৰ ল'ৰা-ছোৱালীৰ মুখত দিয়া গীত এটাত প্ৰকাশ পাইছে—

“বজা নহওঁ কোঁৱৰ নহওঁ

আমি দেশৰ জন, আমি দেশৰ জন

আমি দেশৰ জন।

কৃষি কৰো কৰ্ম কৰো লাগ বুলিলে বণ,

দেশৰ সেৱা দহৰ সেৱা আমাৰ জীৱন পণ,

ধন নেলাগে বিত নেলাগে

প্রেমেই আমাৰ ধন।

হিয়াত আমাৰ সত্য মূৰ্তি

শিৰত নিৰঞ্জন।

গাৱঁক আমি স্বৰ্গ কৰিম,

সুখে বিতোপন।” (শেষাঙ্ক)।

কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় দশকৰ পিছৰ নাট ছই-এখনত এনে দেশাত্মবোধ ভাব পোৱা যায়। অতুল হাজৰিকাৰ ‘কুক্লেট্ৰ’ৰ এঠাইত আছে “বজা প্ৰজা সবাবে নায়ক, ভাবতৰ জনগণ নবনাবায়ণ।” (৫ম অঙ্ক ৩য় দৃ)।

‘প্ৰস্তাৱনা’ অঙ্কীয়া নাটৰ আদৰ্শত ৰচনা কৰা হৈছে। ইয়াত ‘নাট্যাধ্যক্ষ’ই কেশৱৰ প্ৰতি সংস্কৃত নান্দী প্লোকেৰে স্বাগত সম্ভাষণ জনাই নাট্যামোদী সুধী-মণ্ডলীৰ সমুখত ‘সঙ্গী’ সহিতে নাট্যবস্ত্ৰৰ সূচনা কৰিছে। ইয়াত বাহিৰে অগ্ৰাণ্য বিষয়ত ই প্ৰায় আধুনিক নাট-সদৃশ। তথাপিও ভাওনা-শৈলীৰ আৱশ্যকীয় বিষয়ৰ ইঙ্গিত দি নাটখন থিয়েটাৰ আৰু ভাওনা দুয়ো ৰূপে ৰূপায়িত কৰিব পৰাকৈ যুগুত কৰা হৈছে।

বৈদেহী-বিয়োগ—১৯৬০ চনত প্ৰকাশিত হলেও এই নাটৰ ৰচনা কাল প্ৰায় ১৯৪০ চনত বুলি নাট্যকাৰে পাতনিত উল্লেখ কৰিছে। লৱ-কুশৰ যুদ্ধ মূল বামায়াণৰ ঘটনা নহয়, অথচ প্ৰাচীন কালৰ পৰাই অসমীয়া সমাজত ইয়াৰ বৰ সমাদৰ। সেয়েহে ‘থিয়েটাৰ’ আৰু ‘ভাওনা’ দুয়োৰকমেই যাতে এই জনপ্ৰিয় কাহিনী দৃশ্য কাব্যৰূপে প্ৰদৰ্শন কৰিব পৰা যায়, এই উদ্দেশ্যেই কলাকুশল অধিকাৰ দেৱে ইয়াত দুয়োবিধ শৈলীৰে সন্নিৱেশ কৰিছে, যেনে,—(ভাওনাৰ বাবে) নান্দীপ্লোক, ভটিমা গীত, প্ৰৱেশ গীত, যুদ্ধ যাত্ৰাৰ গীত, মুক্তিযুদ্ধ গীত আদি; (থিয়েটাৰৰ বাবে) অঙ্কবিভাগ, দৃশ্যবিভাগ আদি।

ভাওনাৰ বাবে ৰচনা কৰা গীত সমূহৰ সংস্কৃত নান্দীপ্লোক ছটা সম্পূৰ্ণ অঙ্কীয়া নাটৰ নান্দীপ্লোক সদৃশ। বাকীবোৰ গীতবোৰ ছই-এটা ব্ৰজাৱলী মিশ্ৰিত পুৰণি অসমীয়া আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ গীত-সদৃশ। কিন্তু ছই-চাৰিটা গীতৰ ভাষাত অঙ্কীয়া নাটৰ আদৰ্শ নাই যেনে, সীতাক লৈ যজ্ঞত বান্দীকিৰ প্ৰৱেশ-গীত—

“বাঘৱহে আনি আছে

জনক নন্দিনী বৰনাৰী ॥

সীতা চিৰসতী কৰ্হৌ দিপঙ্ক প্ৰচাৰি ॥

অকলঙ্কে কলঙ্ক আৰ্খোপ ক্ষুণ্ণায়।

দিয়ো দাশৰথি সতী তৱ পদে ঠাই॥”

সেইদৰে ১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্যৰ শেষত নট-ভাটৰ মুখত ওজা-পালীৰ ধৰণেৰে গাবলৈ বুলি এটি গীত দিয়া হৈছে—

“বসুকুল কল্লতক, জয় জানকী গুৰু

প্ৰণমো বাঘৰ বাৱণাৰি” ইত্যাদি।

এই গীতৰ শেষত শ্ৰীৰামৰ অতীত লীলা স্বৰূপে দহযুৰীয়া বাৱণৰ লগত শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ যুদ্ধৰ নৃত্যাভিনয় দেখুওৱাৰ সঙ্কেত দিয়া হৈছে। নট-ভাটৰ গীত, দহযুৰীয়া বাৱণ আৰু ৰামৰ নৃত্যাভিনয়ৰ সাজ-সজ্জা আৰু তাৰ অলুকাপ গীত আধুনিক নাটোপযোগী নহয়। এনেবোৰ বিষয়তে ই অস্বীয়া নাট আৰু আধুনিক নাটৰ দোমোজাত স্থিতি লাভ কৰি এটি দিক্-দৰ্শন কৰা যেন দেখা যায় যদিও, বাকীৰোৰ বিষয়ত ই আধুনিক নাটৰ লক্ষণ-সম্পন্ন—পাঁচ-অস্বীয়া, গছ-পত্ৰ বহুল। ‘প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ’ত কৈ ‘বৈদেহী-বিয়েগ’ নাটত নাট্যকাৰ নাট্যশৈলী প্ৰদৰ্শনত বেছি কৃতকাৰ্য্য হৈছে। ৰাম, সীতাৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰৰ নিপুণতা ঠায়ে ঠায়ে চকুত পৰে। ৰামৰ চৰিত্ৰত নাট্যকাৰৰ ৰাজত্ব-শাসন প্ৰণালীৰ বিকল্প মনোভাৱ এটিবো পৰিচয় পোৱা যায় এনেবোৰ উক্তি—

ৰাম—

“হব পাৰো ৰজা মই

অযোধ্যাৰ প্ৰজামণ্ডলীৰ ;

কিন্তু অন্তৰত মোৰ

ৰাজত্বতাই (?)

পোৱা নাই স্থান কদাপিও।”

(৫ম অঙ্ক ৩য় দৃশ্য)

“পুৰুষৰ ব্যৱস্থাত” সীতাৰ অভিমান নৰাজে ; অগ্নি-প্ৰৱেশ বিষয়ত সন্দেহৰ ছায়া-জাল দেখি তেওঁ ৰামক কয়—

“ইমানতো যুগুছিল সন্দেহ তোমাৰ ?

ইমানতো নাভবিল

কুত্ৰ দুৰ্বলতা ?”...

এই বুলি আগ বাঢ়ি গৈ বসুমতীক কয়—

“ছিৰা হোৱা—দিয়া স্থান,

নেচাওঁ জন্মত এই শ্ৰীৰামৰ যুগ”।

(৫ম অঙ্ক ৩য় দৃশ্য)

ইয়াত সীতা দেৱীৰ সাহস আৰু চাৰিত্ৰিক মহত্বৰ এটি বেখা অঙ্কিত হৈছে।

‘প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ’ আৰু ‘বৈদেহী-বিলোগ’ ভাওনা-নাট কেনেকৈ ?

নাট্যকাৰে এই দুখন নাটক থিয়েটাৰ আৰু ভাওনাৰো উপযোগী নাট বুলি কৈছে। কিন্তু সাজ-সজ্জা, নৃত্যাভিনয়, দহমূৰীয়া বাৰণ, অশ্বমেধ ঘোঁৰাৰ চোঁ আদি অভিনয়-বিষয়ক কথাখিনি বাদ দিলে তেওঁৰ এই নাট দুখন ভাওনা-উপযোগী বুলিব নোৱাৰি। কাৰণ ‘ভাওনা’ শব্দটোৱে লৌকিক অৰ্থত অস্বীয়া নাটৰ ভাওনাহে বুজায়; এই নাট দুখনত অস্বীয়া নাটৰ প্ৰধান লক্ষণ দুটাৰেই অভাৱ যেনে, ই ব্ৰজাৱলী ভাষা-প্ৰধান নহয়, একাক্ষ নহয়। নাট্যকাৰে সম্ভৱ মুকলি মঞ্চোপযোগী নাটৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ গৈ নাট দুখনক ‘ভাওনা’ৰূপেও প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰি বুলি উল্লেখ কৰিছে। আমাৰ সাহিত্যত এনে মুকলি মঞ্চোপযোগী নাটৰ অভাৱ নাই। যেই কোনো নাটৰে মুকলি মঞ্চাভিনয় হ'ব পাৰে। গতিকে মহন্তৰ এই নাট দুখন ভাওনা-নাট বুলি সমৰ্থন কৰিব নোৱাৰি।

নাট্যকাৰ মহন্ত—ধেমেলীয়া নাট্যাৱলীক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই মহন্তৰ নাট্য প্ৰতিভা বিকসিত। ডেকা বয়সৰ পৰাই এই বিধ নাট বচনা কৰিয়েই তেওঁ প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে। ভাটী বয়সত মহন্তই গহীন নাটৰ পিনেও চকু দিয়ে আৰু তাতে ভাওনা আৰু থিয়েটাৰ দুয়ো পিনে খাপ খাব পৰাকৈ ‘প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ’ আৰু ‘বৈদেহী-বিলোগ’ বচনা কৰি নাট্য-প্ৰতিভাৰ অইন এটি মৌলিক দিশৰ মার্গ-নিৰ্মাণ প্ৰয়াস কৰে। অৱশ্যে এই প্ৰয়াস কৃতকাৰ্য্য হৈছে বুলিবলৈ টান।

সততে ধেমেলীয়া নাট্য কেন্দ্ৰত হাত বুলাই থকা লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ দৰে খ্যাতনামা সাহিত্যিক এজনো যিদৰে গহীন নাট বচনাত একবকম ব্যৰ্থ হৈছে বুলিব পাৰি, ‘মহৰী’ৰ কৃতী শিল্পী মজিন্দাৰ বৰুৱায়ো গহীন নাটত বৈশিষ্ট্য দেখুৱাব পৰা নাই, মিত্ৰদেৱ মহন্তও ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। ধেমেলীয়া নাট্যাকাশৰ ভোটা তৰা মহন্ত গহীন নাট্যাকাশত কিছুদূৰ হীনপ্ৰভ। ইয়াত আচৰিত মানিব লগীয়া একো নাই। শিল্প-প্ৰতিভা, সাহিত্য-প্ৰতিভা সচৰাচৰ জন্মগত, সংস্কাৰগত।

বেজবৰুৱাৰ ধেমেলীয়া নাট্যাৱলীৰ সৈতে তুলনা কৰিলে দেখা যায়, বিবয়-বস্তু-কেন্দ্ৰত মহন্তৰ পৰিধি বেজবৰুৱাতকৈ বহুতো বহল। হান্তবসৰ আকস্মিক পৰিস্থিতি উদ্ভাৱন-কৌশলো বেজবৰুৱাতকৈ মহন্তৰ উচ্চতৰ। বেজবৰুৱাৰ নাট্যাৱলীৰ দুই-এঠাইত সাম্প্ৰদায়িক ব্যঙ্গ আছে, মহন্তৰ নাটত নাই। আধুনিক অসমীয়া ধেমেলীয়া নাট্য সাহিত্য কেন্দ্ৰত মহন্ত অশ্ৰুতম শ্ৰেষ্ঠ শিল্পী।

ধেমেলীয়া নাট্যাৱলীৰ মাজতে মহন্তৰ মৌলিক চিন্তাধাৰা বহুধা-বিকসিত। ১৯৫৫ চনত ভক্তি-বিহ্বল হৃদয়েৰে দেৱতাৰ ‘চৰণ ধূলি’ শিৰত লৈ তেওঁ ভক্ত ‘প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ’ৰ সান্নিধ্যত ক্ৰীড়কৰ চৰণত আত্মনিৱেদন কৰে আৰু ১৯৪০ চনত

বচিত 'বৈদেহী-বিলোম'ৰ প্ৰকাশিত চিত্ৰ ১৯৬০ চনত শ্বাইত লৈ সীতা-পতি অযোধ্যা-বজ্জনলৈ ভক্তি অৰ্ঘ্য আগ বঢ়ায়।

মহন্তৰ ধেমেলীয়া নাটৰ ভাষাৰ চানেকি—

চেঙ্গেলী (স্বগতঃ)—“মোৰ কণা বিধি। তোক খাটি খাটি ভাল গুটি ধৰালোগৈ; আঠমঙলা খাবলৈ আহি মান নিয়ালো, লাজ-জবমত নিয়ালো। ইয়াকেহে কয় বোলে ‘আলচা কথা নহয় সিধি, বাটত আছে কণা বিধি।’ কণা বিধুতাই পাই সোপাকে কুৰিহতীয়া পাট-নাদত পেলালে।”

(‘কুকুৰীকণাৰ আঠমঙলা’ ৫ম দৃশ্য)

চোলা-গামোচা বিচাৰি বিচাৰি বিবহে কয় “তামোল এখন খোৱাৰ পৰ হোৱা নাই। যাৰ ক'লৈ? লিগিৰীৰ হে দয়ামায়া এইবোৰ। ভেঁটা মেলি পানীৰ বেগ চাবৰ মন গ'ল চাগৈ দেই। নে বাক নিছ। পিছে মুখেৰে মাতিব নোৱাৰা চোলা-গামোছা জোবৰ লগতে মোৰ যে মন-চিত্ত জোৰা নিছ তাতেহে মই মাতিব নোৱাৰা হৈছো। দেখিছা গোপিনী-বৰা ভগৱন্ত।” (‘নিবোকা বজা’ প্ৰথম দৃশ্য)।

মহন্তৰ নাট্যৱলীৰ কেইটামান লক্ষণ—

(১) প্ৰাচীন সাহিত্য, লোক-সাহিত্য, আধুনিক সমাজ কেউপিনে নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি নিক্ষিপ্ত হোৱা দেখা গৈছে। পৌৰাণিক নাটত প্ৰাচীন সাহিত্য আৰু ধেমেলীয়া নাটত লোক-সাহিত্য আৰু আধুনিক সমাজৰ ছবি-প্ৰতিচ্ছবি পৰিস্ফুট।

(২) তেওঁৰ নাট্যৱলী লঘু আৰু ধেমেলীয়া পৰিৱেশ-পূৰ্ণ। সাধাৰণ কথা একোটাকে ভাবে-ভাষাই নাটকীয় ধেমেলীয়া ভঙ্গীত প্ৰকাশ কৰাত তেওঁ সিদ্ধহস্ত। দুই-এখন নাটত তেওঁ ধেমালিৰ ছলেৰে উপদেশো দিছে, প্ৰচাৰ বিভাগৰ উদ্দেশ্যও সাধন কৰিছে। ইয়াক প্ৰচাৰমূলক নাট বুলিবও পাৰি।

(৩: ‘টিপচহী’ ‘ভোটৰ বগৰ’, ‘মেলটাৰি’)

(৩) গহীন নাটৰ ঠায়ে ঠায়ে লঘু ধেমেলীয়া পৰিৱেশৰ যাত্ৰাধিক্যই প্ৰকৃত বস-প্ৰৱাহ পথত বাধা নিদিও থকা নাই।

(৪) ফকৰা, ৰোজনা আৰু লৌকিক প্ৰবচন আদিৰে তেওঁৰ বচনাসমূহ পৰিপূৰ্ণ; এইবোৰে তেওঁৰ নাট্যৱলীক অসমীয়াৰ সদায় আপোন কথি বাখিৰ পাৰিৰ।

(৫) তেওঁৰ নাট্য কাহিনী প্ৰায় চুটি, জটিলতা-বিহীন, সৰ্বস্বত-বিহীন; দুই সৰল চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰে অভাৱ পৰিলক্ষিত হয়।

(৬) একমাত্র আঙ্গিক অবিহনে পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ তেওঁৰ বচনা সমূহত নাই বুলিবই পাৰি। নৰ্ত্তকীৰ গীত, বেষ্টালয় আৰু আধুনিক কাম-জগতৰ গেৰেকণিবোৰ তেওঁৰ দৃশ্যকাব্যত অদৃশ্য। নাট্যকাৰৰ প্ৰাচ্য-সংস্কাৰগত পৱিত্ৰ মনটোৱে এনেবোৰক দূৰতে বিদূৰ কৰে।

মহন্ত অধিকাৰৰ অপ্ৰকাশিত নাট্যাৱলী ত্ৰিশখনৰো ওপৰ। তাৰে কেইখনমান অভিনয়ৰ স্থান-কাল সহ তলত উল্লেখ কৰা হ'ল। কেউখনৰে প্ৰথম অভিনয় স্থান 'যোৰহাট থিয়েটাৰ'।

বসন্ত-বিজয় (১৯১৬)

অশ্ৰুদী (১৯২১)

অম্বা (১৯১৬; অসম সাহিত্য সভা উপলক্ষে) হাতী দাঁতে হাতী দাঁতে (১৯২৪)

কুকসন্ধ্যা (১৯১৯)

ঘোচা মাৰ জৰি (১৯৩৩)

জিলমিল (১৯২১)

নবনাৰায়ণ (১৯৩৪)

ত্ৰীমতী (১৯২১)

॥ অন্ত্য ॥

এই তিনি গৰাকি আশাশুধীয়া উছোণী সেৱক শিল্পীৰ লগতে অন্ত্য্য কেই-গৰাকি মানেও মঞ্চ-প্ৰদীপত তেল-শলিতা দি পোহৰ-বিকিৰণত সহায় নকৰি থকা নাই।

দুৰ্দ্ধনাথ খাউণ্ড—সীতা-হৰণ (১৯১৩ খৃঃ)

নাটখনি অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবদ্ধ আৰু পঞ্চাঙ্ক। পঞ্চাঙ্ক হ'লেও, দুই-এটা চুটি চুটি দৃশ্যৰেই একোটা অঙ্ক সম্পূৰ্ণ কৰা বাবে নাটখনি তেনেই হৃদয়কায়। কাহিনীৰ মূল ভেটি বামায়ণৰ 'অৰণ্য কাণ্ড'। পঞ্চৱতী কুটীৰত থকা বাম-লক্ষ্মণ-সীতাৰ ওচৰলৈ সুন্দৰী বমণীৰ বেশ ধৰি শূৰ্পনখা আহিল আৰু লক্ষ্মণক পতিবৰণ কৰাৰ অভিলাষ জনালে; লক্ষ্মণেও বাক্ষসীৰ নাক-কাণ কাটি সমুচিত প্ৰতিদান দিয়াত তাই সকলো বৃত্তান্ত খব-দুষণক লগালেগৈ। খব-দুষণ আহি বাম-লক্ষ্মণৰ সৈতে বণ দিলে; বহুতো বাক্ষস সৈনিকৰ লগতে বক্ষবীৰ ছয়োজন নিহত হ'ল (১ম—৩য় অঙ্ক)।

শূৰ্পনখাই সমস্ত কাহিনী বাৱণক জনালে আৰু সীতা-হৰণৰ যোগেদি বামৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ পৰামৰ্শ দিলে; মাৰীচ আৰু বিভীষণে বাধা দিছিল যদিও, কাৰো কথালৈ অন্ধ্ৰ নকৰি মাৰীচক সোণৰ হৰিণ বেশ ধৰি সীতাৰ সমুখত উপস্থিত হ'বলৈ আদেশ দিলে। যেনে আদেশ তেনে কাম। সীতাৰ

অল্পবোধক্ৰমে বামে সোণৰ হৰিণ অম্লসবণ কৰিলে আৰু সেই ছেগতে বাৰণে যোগীৰ বেশ ধাৰণ কৰি সীতাহৰণ কৰিলে (৩য়—৫ম অঙ্ক) ।

নাট্য কাহিনী অতি চমু আৰু মূলানুসৃত হোৱা বাবে নাট্যকাৰৰ মৌলিক চিন্তা আৰু চৰিত্ৰ-চিত্ৰণৰ বেছি অৱকাশ নোহোৱা হৈছে । তথাপিও মাৰীচ আৰু শূৰ্পনখাৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰ কিছুদূৰ সফল হৈছে । মাৰীচ জ্ঞানী, ধৰ্ম-ভীক, দূৰদৰ্শী । তেওঁ বাধ্যত পৰিহে বাৰণৰ আদেশ পালন কৰি সোণৰ হৰিণৰ বেশ ধাৰণ কৰে আৰু “হে প্ৰভু কমললোচন, মৰ্ষিবা ভূত্যৰ অপবাধ” বুলি ক্ৰীৰামচন্দ্ৰলৈ মিনতি জনাইহে লঙ্কেশ্বৰৰ আজ্ঞা পালন কৰে । বাৰণৰ ভাবী অমঙ্গলৰ কথাও তেওঁৰ মুখতেই প্ৰথম ওলাল—

“লঙ্কাপতি !

নিজৰ দোষতে

চিন্তিলা নিজৰ মাৰ ।”

তেওঁ জনমভূমিৰ সেরক সন্তান । সেয়েহে বামৰ ওচৰত মৃত্যু আশঙ্কা কৰি যাৰৰ বেলিকা জনমভূমি লঙ্কাৰ প্ৰতি তেওঁ প্ৰণাম জনায়—

“হে জন্মভূমি !

তোমাৰ অভাগা পুত্ৰ অধম মাৰীচে

দগুৰতে কৰিছো প্ৰণাম,

দিয়া মাতৃ দাসক বিদায়” (৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ) ।

শূৰ্পনখাৰ চৰিত্ৰত মোহিনী আৰু প্ৰতিশোধ-পৰায়ণা নাৰীৰ লক্ষণ প্ৰতিফলিত ।

‘সীতাহৰণ’ নামেৰে নাট এখনৰ জনপ্ৰিয়তা কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম দুই দশকত যে বৰ ব্যাপক আছিল তাৰ প্ৰমাণ ইয়াৰ সঘন মঞ্চাভিনয়বোৰৰ নিৰ্দেশ-বতাবোৰ । ১৯১০-১১ চনৰ পূৰ্বেই এই নামৰ মঞ্চোপযোগী নাট এখনৰ কথা বজ্জনী বৰদলৈয়ে তেওঁৰ ‘আত্মবিনোদক থিয়েটাৰৰ দল’ প্ৰবন্ধত বঢ়িয়াকৈ দেখুৱালে । তেতিয়া অভিনয়ৰ কথা ওলালেই বোলে পোনতে ‘সীতাহৰণ’ৰ কথা ওলাবই । হৃদ খাউণ্ডৰ ‘সীতাহৰণ’ ১৯১০ চনত প্ৰকাশিত হৈছিল ।

ইয়াৰ বচনা-কাল সম্বন্ধে সন্দেহৰ স্থল আছে । ‘এজেকি কোম্পানী’য়ে প্ৰকাশ কৰা এই নাটখনত লিখা আছে “নতুন ভাষ্কৰণ ১৯১০”; ইয়াৰ পৰা অনুমান হয়, ইয়াৰ পূৰ্ব-সংস্কৰণো আছিল ; কিন্তু সেই বিষয়ে জনা নাযায় ।

দ্বিতীয় কথা, হৃদনাথ খাউণ্ডৰ দ্বাৰা “সংগৃহীত” বুলি লিখা আছে । মূল পুথি বামায়ণৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা বাবেই হয়তো “সংগৃহীত” পদ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে । আইন কোনোবাই লিখি ধোৱা বা প্ৰকাশ কৰি উলিওৱা এই নামৰ কিতাপত

সিজনৰ নামটো গুটাই নিজৰ নামটো দি “নতুন সংস্কৰণ” কৰি ছপাই উলিওৱা বুলি অনুমান কৰিলে ভুল হব। এজনে লিখা কিতাপ অইন এজনে ছপালে সেই বিষয়ে কিতাপখনত নিশ্চয় উল্লেখ থাকিব লাগে; নহলে, ই সকলোপিনৰ পৰা ঘোৰ অশ্রায় আৰু আইনৰ ফালৰ পৰাও ডাঙৰ অপৰাধৰ কথা।

গতিকে, বৰদলৈয়ে উল্লেখ কৰা এই নামৰ নাটখন হয় চুফা খাউণ্ডৰ পূৰ্ব-সংস্কৰণৰ ‘সীতাহৰণ’, নতুবা ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ, অথবা অইন কাৰোবাৰ।

ৰামায়ণৰ ‘সীতাহৰণ’ ৰ পাছত এই একেখন মহাকাব্যৰ লৱ-কুশ-কাহিনীয়ে অসমীয়া নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। ইয়াৰ ফলত প্ৰায় একে সময়তে এই একেটা বিষয় লৈ দুখন নাট ওলায়—

লৱকুশ (১৯১৫)—বলৰাম পাঠক

” (১৯১৮)—অপূৰ্ব ভূঞা

দুয়োখন নাট দুপ্ৰাপ্য। পৌৰাণিক কাহিনী অৱলম্বন কৰি ধনীৰাম দত্তই ১৯২০ চনত ‘উৰ্বশী উদ্ধাৰ’ লিখি উলিয়ায়। প্ৰায় একে সময়তে ‘অসমীয়া ভাষাৰ মৌলিক বিচাৰ’ কিতাপৰ গ্ৰন্থকাৰ দেৱানন্দ ভৰালীয়ে তিনিখন নাট ৰচনা কৰে—

বিহু (১৯১৬; প্ৰকাশ-মূল ‘আলোচনী’ ৭ম বছৰ ৭ম

সংখ্যা ১৮৩৮ শক); ভীমদৰ্প (১৯১৮); ক্ৰীশঙ্কৰ (১৯৫৪)

ভৰালীৰ এই তিনিখন নাটৰ ভিতৰত প্ৰথম আৰু তৃতীয়খন মৌলিক, ‘ভীমদৰ্প’ চেক্সপিয়েৰৰ ‘মেকবেথ’ নাটকৰ ছাঁ লৈ ৰচিত। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবদ্ধ এই নাটখনত ভীমদৰ্পই অসম ইতিহাসৰ পটভূমিত মেকবেথ-চৰিত্ৰৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰি কাহিনীৰ নায়ক ৰূপে কাৰ্য্য সম্পাদন কৰিছে। কছাৰী ৰজা শত্ৰুদমনৰ সত্ৰক্ষীয় সৈনিক নেতা ভীমদৰ্পই ৰজাক ৰখ কৰি নিজে সিংহাসন অধিকাৰ কৰে; ইংৰাজী নাটকৰ মেকবেথেও এনে হিংসাত্মক কাৰ্য্যৰ যোগেদি সিংহাসন-লিপ্সা কৰিছিল। তেওঁৰ তৃতীয় নাট ‘ক্ৰীশঙ্কৰ’; ৰচনা আগতে হলেও প্ৰকাশ হয় ১৯৫৪ চনত। নাটখন পঞ্চাঙ্ক; মহাপুৰুষ ক্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জীৱন-চৰিত অৱলম্বন কৰি লিখিত। এতিয়ালৈকে কেৱে ৰঙ্গমঞ্চত ইয়াৰ অভিনয়-প্ৰদৰ্শনৰ প্ৰচেষ্টা কৰিব পৰা নাই।

নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈ—(১৮৭৫ খৃঃ—)

কুৰি শতিকাৰ সৰ্বভাৰতীয় স্বাধীনতা আন্দোলনত যোগ দিয়া অসমৰ অশ্রুতম অক্লান্ত কৰ্মী নবীন চন্দ্ৰ বৰদলৈ কেৱল ৰাজনীতি ক্ষেত্ৰেই নহয়, সাহিত্য ক্ষেত্ৰতো এজন বিশিষ্ট কৰ্মী। অশ্রুত সাহিত্যৰ উপৰিও তেওঁ সাতখনকৈ নাট লিখি অসমীয়া সাহিত্য ভৰালৈ দান আগবঢ়াই গৈছে।

আধুনিক যুগ (নাট-প্রসঙ্গ)—সতীৰ্ণ সেৱকৰ সচন্দন পুষ্পাঞ্জলি (ইন্দ্ৰেশ্বৰ) ৩১৩

গৃহলক্ষ্মী (১৯১১) ; ভকণ-কাঞ্চন (১৯৩২) ; কৃষ্ণলীলা (১৯৩৩)

প্রথমখন সামাজিক ; ইয়াত আদৰ্শ গৃহিণীৰ লক্ষণ দেখুওৱা হৈছে। ‘ভকণ-কাঞ্চন’ চেক্সপিয়েৰৰ ‘Troilus and Cressida’ নাটৰ অনুবাদ ; অসহযোগ আন্দোলনত ছিলেট জেইলত থাকোঁতে লিখা। নাটখন বচনাৰ শেষ তাৰিখ ইং ১৫।৬।৩২ ; সেই সময়ৰ ‘আৱাহন’ত প্ৰকাশ হৈছিল। ‘কৃষ্ণলীলা’ নামৰ পৌৰাণিক নাটখনো জেইলত লিখা।

। অপ্ৰকাশিত নাট ।

বিবাদ-কাহিনী—‘King Lear’ৰ অনুবাদ ; ছিলেট জেইলত লিখা ; বচনা শেষ হয় ইং ২৭।৭।৩২ তাৰিখে।

দম্ভুৰী দমন—‘The Taming of the Shrew’ নাটৰ অনুবাদ ; ছিলেট জেইলত লিখা ; বচনা শেষ হয় ইং ৮।৭।৩২ তাৰিখে।

জাস্তি-বিনোদ—‘As you like it’ নাটৰ অনুবাদ।

ইয়াৰ উপৰিও, বৰদলৈয়ে ‘Midsummer Night’s Dream’ৰ অনুবাদ কৰিছিল। কিন্তু কোনোবাই চাবলৈ নি নাটখন হেৰুৱালে [জঃ—‘আৱাহন’ ৭ম বছৰ ৫ম সং ১৮৫৮ শক ; প্ৰবন্ধ ‘নবীন চল্ল বৰদলৈ’—লিখক ঈশ্বৰপ্ৰসাদ চৌধুৰী]।

ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ (খৃঃ ১৮৮৭—১৯৬০) ; জীৱৎস-চিন্তা (১৯২৭)

নাট্যাচাৰ্য্য ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ প্ৰধানতে আছিল সুকুমাৰ কলাবিদ, সুবাসক কবি-শিল্পী, সুবিখ্যাত অভিনেতা। অভিনয়-কলা-শিক্ষা-প্ৰদানত সুখ্যাতি লাভ কৰাৰ বাবে এসময়ত বাণৰঙ্গমঞ্চই তেওঁক ‘নাট্যাচাৰ্য্য’ উপাধিৰে বিভূষিত কৰে। তেওঁ আছিল এজন প্ৰবীণ শিক্ষাবিদো, আজীৱন শিক্ষা-বিভাগত শিক্ষকতা কৰি শেষত হাইস্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক পদত অধিষ্ঠিত হৈ তেওঁ সন্মান বাৰি থৈ গৈছে।

জীৱৎস-চিন্তা—এনে এটা দিন আছিল যেতিয়া অভিনয় বুলিলে বাতি পুৱাই যাব লাগিব। আদ্-নিশাতে মঞ্চ যৱনিকা পৰিলে দৰ্শকবৃন্দৰ হাহাকাৰ হৰিষ্মনিত ভাৱবীয়াৰ চূৰ্ণি হেৰায়। দ্বিতীয় সমস্তা, প্ৰায় সকলো শিল্পীয়ে ক্ষুদ্ৰ ভূমিকাবোৰত ওলাবলৈ ইচ্ছা নকৰে। এই যুগৰ আদি ছোৱাত যি দুই-চাৰিখন নাটে এই দুয়োটা উদ্দেশ্য সাধনত সফল হৈছে, তাৰ ভিতৰত ‘জীৱৎস-চিন্তা’ অন্যতম।

অসামান্য গুণাধাৰ অতুল দানবীৰ বজা জীৱৎসই জীৱনত অশেষ আলা-বহুনা ভোগ কৰি দেৱতাৰ অভিশাপত হুখ-হুৰ্গতিৰ অথাই-সাগৰত পৰিল। ধন-জন-ঐৰ্ব্য-বিভূতি সকলো হেৰুৱাই বজা সৰ্বস্বান্ত হ’ল, অইন কি, প্ৰিয় পত্নী চিন্তাৰ সৈতে

বিচ্ছেদ ঘটিল। এইদৰে সুদীৰ্ঘ বাৰ বছৰ কাল অভিবাহিত হোৱাৰ পিছতহে বজাই হুতসম্পদ লাভ কৰিব পাৰিলে।

শ্ৰীবৎসৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত বৰঠাকুৰে কাণীদাসী মহাভাৰতক ভালেখিনি অনুকৰণ কৰিছে যদিও, অগ্ৰাণ্ণ কেবাঠাইতো নিজ প্ৰতিভা বিকসিত নোহোৱাকৈ থকা নাই। বিদূষক, কঞ্চুকী, মঙ্গলতী আদি চৰিত্ৰৰ নাম এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰিব পাৰি। বিদূষক আৰু কঞ্চুকী দেখাত সংস্কৃত নাটকৰ আদৰ্শত স্থাপিত; কিন্তু কাৰ্য্যত তেনে নহয়। এইজন বিদূষক বুদ্ধিত বৃহস্পতি, ত্যাগত দধীচি, স্মৃধী সুবিজ্ঞ। সংস্কৃত নাটকৰ বিদূষক কেৱল বসিক, বসোদীপক বাক-পটুহে। সেইদৰে কঞ্চুকীৰ চৰিত্ৰতো নতুনত্বৰ সন্ধান আছে।

ইয়াৰ ভূত্যাগণো কম চতুৰ নহয়—“সাতবিহুৰ সৈয়াকণি সিহঁত”। তেওঁৰ মঙ্গলতী এগৰাকী মঙ্গল চাব জনা কথাচহকী টক্‌টকীয়া অসমীয়া ভিৰোতা। মহাভাৰতীয় চৰিত্ৰ শ্ৰীবৎস-চিন্তাৰ তুলনাত এই চৰিত্ৰ কেইটাৰ তুলনা নহয়। এই কেইটা অসমীয়াৰ চিৰ-পৰিচিত, চিৰ-আপোন চিৰ-চেনেহৰ আই-বাই, ভাইককাই।

বাধাকান্ত সন্দিকৈ; মূলাগাভৰু (১৯২৪)

অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটৰ অগ্ৰণী পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই তেওঁৰ ‘সাধনী’ নাটত পোন প্ৰথমবাৰ নগাকোঁৱৰ কনচেণ্ডক মঞ্চত তুলি সমগ্ৰ বাইজক পাহাৰী ভাইহঁতৰ শক্তি-সামৰ্থ্যৰ চিত্ৰ চাবলৈ সুযোগ দিলে; ‘জয়মতী’ নাটতো এইদৰে এইজনা নাট্যকাৰেই পৰ্বত-ভৈয়ামৰ সম্প্ৰাতি-সূচক সংযোগ-সূত্ৰ এখাৰি নিৰ্মাণ কৰিছিল। এই সূত্ৰতে ভেজা দি ‘সাধনী’ত কনচেণ্ডক থিয় কৰোৱা হৈছে। সন্দিকৈৰ ‘মূলাগাভৰু’ত এই একেজনা কনচেণ্ডেই নাটত দ্বিতীয়বাৰ দেখা দিলে। মূলাগাভৰু অসম বুৰঞ্জীৰ সুপ্ৰসিদ্ধ নাৰী চৰিত্ৰ। তেওঁ চাও ফ্ৰাচেংমুং বৰগোহাঁই ডাঙৰীয়াৰ ভাৰ্যা। ১৫২৭ খৃষ্টাব্দত পাঠান সেনাপতি তুৰ্বকে সৈন্তবাহিনী লগত লৈ অসম আক্ৰমণ কৰে। চাও ফ্ৰাচেংমুঙে সেনাপতিৰ পদ লৈ তেওঁৰ সৈতে বণ দি পৰাজিত হৈ মৃত্যু বৰণ কৰিবলগীয়া হয়। লৌকিক বিশ্বাস মতে সেনাপতি চাওক পত্নীয়ে কৰচকাপোৰ দিব নোৱাৰা হেতুকেহে এই বণত তেওঁৰ মৃত্যু হ’ল—ইয়াকে ভাৰি মূলাই নিজে গৈ তুৰ্বকৰ সৈতে বণ দিলে আৰু শত্ৰু সেনাপতিক নিপাত কৰি নিজেও এই সংসাৰ ত্যাগ কৰি স্বামী হত্যাৰ প্ৰতিশোধ ললে।

ইতিহাসৰ এই আধিকাৰিক কাহিনীৰ সৈতে নাট্যকাৰে ছটাকৈ প্ৰাসঙ্গিক কাহিনী সমাস্থবালভাবে সংযুক্ত কৰি বচনা সজীৱ আৰু সবস কৰি তুলিছে; নাটকীয়

চমৎকাৰিষ্য উদ্ভাৱন কৰিছে—(১) জয়ন্তী-কনচেং কাহিনী, (২) ললিতা-চুক্লেং কাহিনীয়ে। এই প্ৰাসঙ্গিক কাহিনীৰ কনচেংজন কেৱল শক্তিদৰ বাৰ পুৰুষেই নহয়, মহান্ ব্যক্তিত্বশীল সুদৰ্শন সুপুৰুষো। এবাৰ আহোম-কছাৰী বণত কছাৰী পৰাজিত হৈ স্বৰ্গদেও চুহুংমুঙলৈ অস্ত্ৰাস্ত্ৰ দানৰ লগতে গ্ৰাভক্ষ এগৰাকীও পঠিয়াইছিল; তাইৰ নাম জয়ন্তী। কনচেঙৰ ৰূপ-গুণ দেখি জয়ন্তীৰ কোমল মনটি পিচলি গ'ল, নাট্যকাৰেও এই সুন্দৰী গাভৰুক লৈ প্ৰেম-কাহিনী ৰচনাৰ লোভ সামৰিব নোৱাৰিলে। কোঁৱৰ চুক্লেং বিবাহ প্ৰস্তাৱ লৈ তেওঁৰ কাষ চাপিল; ৰূপহীয়ে সমিধান দিলে, তেওঁ সেই প্ৰস্তাৱ অবিহনে অইন যি কোনো প্ৰস্তাৱতে মান্তি হ'ব। ইতিমধ্যে এদিন অভ্যাগত কনচেঙক সাপে খুটিয়ালে। তাত চুক্লেঙত বাহিৰে অইন কেৱে সৰ্পদংশনৰ চিকিৎসা নেজানে। কনচেঙক যেনে তেনে বচাব লাগে, এয়ে হ'ল জয়ন্তীৰ প্ৰতিজ্ঞা আৰু চুক্লেঙৰ ওচৰত কাতৰ অনুৰোধ। ছেগ পাই, চুক্লেঙে পণ স্থিৰ কৰিলে যে, জয়ন্তীয়ে যদি তেওঁৰ সৈতে বৈবাহিক পাশত আৱদ্ধ হয়, তেওঁ কনচেঙৰ চিকিৎসাৰ ভাৰ ল'ব পাৰে। অনিচ্ছা সত্ত্বেও জয়ন্তী প্ৰস্তাৱত মান্তি হ'ল আৰু কনচেঙক আসন্ন মৃত্যুৰ পৰা ৰক্ষা কৰিলে। এইখিনিতে নাটকীয় “প্ৰাপ্ত্যাশা”ৰ পথ নিৰ্মিত হৈছে। কিন্তু “ফলাগম”ত আকস্মিক পৰিৱৰ্ত্তন ঘটিল। চিকিৎসাৰ পণ অনুসৰি জয়ন্তীয়ে চুক্লেঙৰ ডিঙিত বৰমাল্য প্ৰদান কৰিবলৈ আগবাঢ়ি গ'ল। কিন্তু চুক্লেঙে মালাধাৰ কনচেঙৰ ডিঙিত দি উপস্থিত জনতাক স্তম্ভিত কৰিলে। লগে লগে জয়ন্তীৰ সখীয়েক ললিতাই ইঙ্গিততে চুক্লেঙৰ ডিঙিত হাঁহি হাঁহি বৰমাল্য অৰ্পণ কৰিলে; আয়ত্তিসহে মিলন-মহোৎসৱৰ মঙ্গল উৰাল দিলে। বুৰঞ্জীত নিবস কাহিনী উপজ্ঞাসৰ জীপ লৈ সবস হ'ল; বোমাঞ্চধৰ্মী প্ৰাসঙ্গিক কাহিনীয়ে আধিকাৰিক কাহিনীভাগক বলিষ্ঠ কৰি নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধনত ক্ৰিয়া কৰিলে। ইতিহাসে উপজ্ঞাসৰ আঁচলত ধৰিহে উদ্ধাৰ পাবিছে আৰু নাট্য বস্তু নিৰ্মাণত অবিহণা যোগাইছে।

অধিকাংশবাদ গোস্বামী (১৮২৩ ৰূঃ—১২৬২) ; ভাৰা (১২৫৫)

১৮২৩ খৃষ্টাব্দত অধিকা গোস্বামীৰ জন্ম হয়। ১২১১ চনত গুৱাহাটীৰ সোণাবাম হাইস্কুলৰ পৰা বৃত্তি ধৰি মেট্ৰিক পাছ কৰে; ১২১৫ চনত ইংৰাজীৰ অনাৰ্চ লৈ গুৱাহাটী কটন কলেজৰ পৰা বি-এ পাছ কৰে। ইয়াৰ পিছত তেওঁ কিছুদিন আইন কলেজত অধ্যাপকৰ কাম কৰিছিল আৰু আইনজীৱীৰূপে ওকালতি ব্যৱসায় কৰি গুৱাহাটীত বসতি কৰে। ইংৰাজী ভাষা-সাহিত্যৰ গভীৰ অধ্যয়নৰ ফল স্বৰূপে তেওঁ ইংৰাজীৰ পৰা ‘ইলিয়াড’, ‘ওডিচ’ৰ অসমীয়া ভাঙনি কৰে আৰু চেক্সপিয়েৰৰ ‘চিথেলিন’

(Cymbeline) নাটকৰ পটভূমিত ‘তাৰা’ নামৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰিত নাট এখন লিখি উলিয়ায়।

১৯১৫ চনৰ পৰা কেইবছৰমান গুৱাহাটীৰ ‘কামৰূপ নাট্য সমিতি’য়ে প্ৰত্যেক শনিবাৰে তেওঁলোকৰ নাট্যমঞ্চত নাট একোখন অভিনয় কৰিছিল। কিন্তু অসমীয়া নাটৰ অভাৱত বঙালী নাটৰ অসমীয়া অনুবাদেৰেই অভিনয়ৰ অভিলಾষ পূৰণ কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল। এই অভাৱ পূৰণৰ বাবে বহুত বহু যি কেইজনমান নাট্যকাৰে উঠি-পৰি লাগিছিল তাৰ ভিতৰত অম্বিকাপ্ৰসাদ গোস্বামী অগ্ৰতম। তেওঁৰ একেখনি নাট ‘তাৰা’ৰ ‘কামৰূপ নাট্য সমিতি’য়ে ১৯১৫ চনতে অভিনয় কৰি নাট্যকাৰক উৎসাহিত কৰে। তেতিয়া এই নাট হাতে লিখা অৱস্থাত আছিল; ছপা হয় ১৯৩৫ চনত।

ইয়াৰ আগতে এনেবিধৰ ৰূপান্তৰিত নাট আছিল ‘ভ্ৰমৰঙ্গ’, ‘চন্দ্ৰাৱলী’ আদি। এইবিলাক নাট যিদৰে সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচনা কৰা হৈছিল, ‘তাৰা’তো সেই ৰীতিকেই অৱলম্বন কৰা হৈছে এইদৰে—

ইংৰাজী নাটকত	অসমীয়া নাটকত
(১) ৰুটেইনৰ ৰজা চিম্বেলিন (Cymbeline)	(১) জয়পুৰৰ ৰজা অজয়সিংহ
(২) ইমোজেনৰ স্বামী পৰ্ছুমাচ লিউনেতাচ (Posthumus Leonatus, husband of Imogen)	(২) তাৰাৰ স্বামী পালিত
(৩) পৰ্ছুমাচৰ ভৃত্য পিচানিও (Pisanio, Servant of Posthumus)	(৩) পালিতৰ ভৃত্য চন্দন
(৪) চিম্বেলিনৰ প্ৰথম স্ত্ৰীৰ কন্যা ইমোজেন (Imogen, Daughter of Cymbeline by a former queen)	(৪) অজয়সিংহৰ প্ৰথম স্ত্ৰীৰ কন্যা তাৰা

অসমীয়া ‘তাৰা’ৰ সাৰাংশ এই :—জয়পুৰৰ পৰা আঁতৰি আহি বাণীৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে পালিতে তাৰাৰ পাণি গ্ৰহণ কৰে। পালিতে ৰহু ঠাইত ভ্ৰমণ কৰি অৱশেষত মোগলৰ অধীনত দিল্লীত আশ্ৰয় লয়গৈ। ইপিনে দিল্লীৰ খাঁ নামৰ এজন ডেকাই পালিতৰ সৈতে জিদ মাৰি তাৰাক জীৱন-সজিনী ৰূপে লাভ কৰে। এয়ে ৰাজপুত আৰু মোগলৰ মাজত এখন খণ্ড যুদ্ধৰ সৃষ্টি কৰে। শেষত তাৰা আৰু পালিতৰ পুনৰ মিলনেৰে নাটৰ সামৰণি মৰা হয়। ঘটনাৰ ক্ৰম ইংৰাজী নাটকৰ সৈতে প্ৰায় একে

হলেও, ‘তাবা’ ভাবত-মুখী হোৱাত ইয়াত বিদেশী প্ৰভাৱ ভালেখিনি উল পৰিল। ইংৰাজী নাটকত ইমোজেনে তেওঁৰ প্ৰেমাস্পদ পৰ্চুমাচৰ পৰা প্ৰথম বিদায় লবৰ সময়ত তেওঁৰ মঙ্গল কামনা কৰিছে এইদৰে—

“You must be gone,
And I shall here abide the hourly shot
Of angry eyes ; not comforted to like.
But that there is this jewel in the world
That I may see again.”

অসমীয়া নাট্যকাৰে এই প্ৰসঙ্গত ভাৰতীয় সতী তিবোতাৰ আদৰ্শ এটি দাঙি ধৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে এইদৰে—

তাবা—“বিদায় প্ৰাণেশ্বৰ, তোমাক বিপদত নেপেলাওঁ। অধিনীক যেন মনত ৰাখা (পালিতে যাওঁ-নাযাওঁকৈ গুচি যায়)। (আঠুকাঢ়ি) আই ভবানী! তুমি সকলোৰে অন্তৰ জানা। যদি মই কায়-মন-বাক্যে তিবোতাৰ অমূল্য বতন সতীৰ্থ ধৰ্ম ৰক্ষা কৰিছো তেনেহলে সেই পুণ্যৰ ফলত যেন পালিতক সকলো বিপদৰ পৰা ৰক্ষা কৰা, এয়ে প্ৰাৰ্থনা” (১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)। পালিতে তাবাক এঠাইত সতী সান্নিধ্যীৰ সৈতে তুলনা কৰাৰ কথাও পোৱা যায় (৫ম অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)। এই আদৰ্শ মূল ইংৰাজী নাটকত পাবলৈ নাই।

ইংৰাজী নাটকত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দই অধিকাংশ স্থান অধিকাৰ কৰিছে, অসমীয়া নাটত গীত কেইটাত বাহিৰে বচনসমূহত কেৱল সৰল গদ্য। অসমীয়া নাটৰ আদি আৰু অন্তত থকা ‘সখী’ সকলৰ গীত, মাজত থকা ভীল বালক-বালিকা সৰল সুদীৰ্ঘ গীত নাটখনৰ অগ্ৰতম বৈশিষ্ট্য।

দীন মেধি ; পুনৰ্জন্ম (১৯২১—‘চেতনা’ ১৮৪০ শক, ২য় বছৰ ১২শ সং)

গুৱাহাটীৰ বিশিষ্ট আইনজ্ঞ, অধিবক্তা দীন মেধিৰ চাৰি-দশ-সহস্ৰিত এই একাঙ্কিকা খনিত ব্যক্তি-স্বাধীনতাৰ এটি আৱেগপূৰ্ণ ভাৱ কাব্যিক আকাৰত ফুটি উঠা দেখা যায়। এদিন পূজা-উৎসৱ দিৱসত ৰাজ-কবিৰ হাতত থকা বীণখনি আঁতৰাই নিয়াত কবি যতপ্ৰায় হয়। তেওঁ কয় যে তেওঁৰ বীণ দুৰ্দ্দশাগ্ৰস্ত জনসাধাৰণৰ দুখ-দুগতি-অৱসাদ নিৰাবণৰ বাবেহে, নিজৰ বাবে নহয়। এদল কৃষক ৰজাৰ ওচৰলৈ আহি ক’লে যে, ৰাজ-কবিৰ মৃত্যু-মুখৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিব নোৱাৰা পৰ্য্যন্ত তেওঁ লোক পূজা-উৎসৱত যোগদান কৰাৰ পৰা বিৰত থাকিব। কৃষকদলৰ দাবী মানি

লবলৈ বজা ৰাখ্য হ'ল আৰু ক'লে 'নবনাৰায়ণৰ পূজাই দেৱতাৰ পূজা'। বজাই কৃষকদলক সাৱটি ললে। বহুদিনীয়া ৰাজতন্ত্ৰৰ ঠাইত গণতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হ'ল। ৰাজ-কবিৰ বীণত ভাৰতৰ মুক্তি-যুদ্ধমনা জনগণৰ বীণাৰ ঝঙ্কাৰৰ ধ্বনি সূচিত হৈছে। ইয়াৰ আগতে অস্থিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰীৰ অপ্ৰকাশিত 'বন্দিনী ভাৰত' (১৯০৮) আদি দুই-এখন নাটত মাত্ৰ এনে জাতীয় আন্দোলনৰ সূচনা পোৱা যায়।

ৰমেশ চৌধুৰী; বিপ্লৱৰ শেষ (১৯২২)

'পুনৰ্জন্ম'ৰ দৰে ৰমেশ চৌধুৰীৰ 'বিপ্লৱৰ শেষ' নামৰ একাঙ্কিকা খনতো জন-গণৰ স্বাধীনতা-বীজ বপন কৰা হৈছে। কাল্পনিক ৰাজ্য এখনৰ বজা এজনক ৰাজহ নিদিবলৈ প্ৰজাবৰ্গই মাৰ বান্ধে আৰু এই বিষয়ে ৰজাক জনায়। আন্দোলনে ক্ৰমান্বয়ে ভীষণ ৰূপ ধাৰণ কৰে। অৱশেষত প্ৰজাৰ দাবী মানি ৰজাই নিজৰ দোষ স্বীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল। ৰাজতন্ত্ৰৰ অৱসান ঘটিল, প্ৰজাতন্ত্ৰ স্থাপিত হ'ল। সাহিত্যই বাস্তৱ জগতত কাৰ্য্যশক্তিৰ ইন্ধন যোগায়। এনেবোৰ সাহিত্যই সেই সময়ৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত ইন্ধন যোগাইছে, জাতীয় যোদ্ধাসকলক শক্তি দিছে, কৰ্ম-প্ৰেৰণা দিছে।

(খ) অপ্ৰকাশিত নাট-মালা

(১৯১০-'২০ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত)

পাৰিজাত-হৰণ	—লিখক ?
সিদ্ধুৰ বিজয়	— " ?
বিজিয়া (অম্বুৱাদমূলক)	—তপেশ্বৰ শৰ্মা
হিন্দুৰীৰ	—মহেন্দ্ৰনাথ ৰাজখোৱা
চন্দ্ৰগুপ্ত	— " "
সত্তাসী (সামাজিক)	— " "
কেৰকণ (ধেমেলীয়া)	— " "

এই কেউখন নাটেই ডিব্ৰুগড়ত অভিনীত হৈছিল [অ: 'ডিব্ৰুগড় আয়োজনাতি এমেচাৰ নাট মন্দিৰৰ চমু ইতিহাস']

কৰ্ণ—সোণাৰাম চৌধুৰী

'ৰজাছৱাৰ নাটমন্দিৰ'ত অভিনীত (অ: 'সোণাৰাম চৌধুৰীৰ জীৱনী'—আব-ৰব্বাককতী)।

(১৯২০—'৩০ৰ ভিতৰত)

মাহী আই (খেমেলীয়া)	—	গোপালচন্দ্ৰ বৰা
অজ্ঞাত বাস (পৌৰাণিক)	—	" "
জনক (")	—	" "
ত্ৰীবামচন্দ্ৰ (")	—	" "
কেউখন 'নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ'ত অভিনীত।		
'অজ্ঞাতবাস'ৰ পটভূমি এই একে নামৰ অন্ধীয়া নাট।		
দেবলাদেবী (অমুৱাদ)		
বাজীৰাও (")	কেউখনেই	অসমৰ বিভিন্ন
বাণা প্ৰতাপ (")	মঞ্চত	অভিনীত
অহল্যা বাঈ (")		

সামাজিক নাট্য সাহিত্যৰ বক্ষাকাল

হেম-গুণাভি-কত্ৰৰ নাটক-ত্ৰয়ৰ পাছত প্ৰায় আঢ়ৈ কুৰিমান বছৰ অসমীয়া সাহিত্যত উল্লেখযোগ্য গহীন পূৰ্ণাঙ্গ সামাজিক নাট এখনো নাই। প্ৰথম কাৰণ, মানুহে অভিনয়ত চাব বিচাবে কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্ব, দৃশ্যৰ বিভীষিকা। পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাট যি দুই-চাৰিখন ওলাল, সেয়ে এনেবোৰ অভাৱ কিছুদূৰ পূৰণ কৰিলে। "একচন্দ্ৰস্তুমো হস্তি"ৰ দৰে একমাত্ৰ চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'মেঘনাদ-বধ'কে আদি কৰি কেউখন নাটেই বহুদিন ধৰি জনসাধাৰণৰ হিয়া-মন আকৰ্ষণ কৰিব পাৰিছিল। সেইদৰে 'জয়মতী কুঁৱৰী', 'অমৰ-লীলা' আদিয়েও কলাকুশলী সৱক কলাসেৱন কৰিবলৈ কিছু সুযোগ নিদি থকা নাই। অগ্ৰকাশিত নাট অৱশ্যে আছিল, কিন্তু প্ৰকাশৰ অভাৱত সি য'ৰে বস্তু ত'তে জাহ গ'ল। মৰোপৰোণী সামাজিক নাট এখনো নোলাল। ইয়াৰ কাৰণ কি? চমক্-প্ৰদ ঘটনাৰ অভাৱত, কাহিনী বিস্তৃতিৰ অভাৱত নাট চুটি হৈ যায়; সেই দিনত জনসাধাৰণে আকৌ চুটি অভিনয়ৰ নামকে সুগুনে। কাহিনী দীঘল হলেও বা, উদ্ভট দৃশ্য বা উদ্দীপনা-ময় ঘটনা নহলে সিও সেমেকি যায়। ইপিনে গিৰিশ, দ্বিজেন্দ্ৰলাল প্ৰভৃতিৰ অনুদিত বঙলা নাটৰ প্ৰথম প্ৰবল জোৱাৰত অভাৱ-চকল সাধাৰণ দৰ্শকৰ কটিবোধেও স্বাভাৱিকতে বাগৰ সলালে। এনেবোৰ কাৰণতে তৃতীয় দশক পৰ্য্যন্ত নাট্যমোদী-সকলৰ আয়োদৰ যোগান ধৰিব পৰা উপযুক্ত সামাজিক নাট এখনো নোলাল।

অসমীয়া সামাজিক নাট্য সাহিত্যৰ এয়ে বহু কাল। তলত দিয়া সামাজিক নাটৰ তালিকাটোৰ পিনে এবাৰ চকু ফুৰালেই মন্তব্যৰাবৰ মৰ্ম বোধ হব—

- সেউতী-কিবণ (খৃঃ ১৮৯৪)—বেণু বাজখোৱা
 কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা (১৯০৮)—বেণু বাজখোৱা
 পুনৰ্জন্ম (১৯২১ একাঙ্ক)—দীন মেধি
 বিপ্লৱৰ শেষ ('২২ ; একাঙ্ক)—ৰমেশ চৌধুৰী
 অসম প্ৰতিভা ('২৪ ?)—দৈৱ তালুকদাৰ
 মাতৃমঙ্গল ('২৪ ; একাঙ্ক)—অতুল হাজৰিকা
 নৱযুগ ('২৫)—মাধৱ শৰ্মা
 হ-য-ব-ব-ল ('৩১)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা
 শৃঙ্খল ('৩১)—লক্ষ্মীনাথ শৰ্মা
 বৰবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠবিংশতি ('৩২)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা
 বিচাৰ ('৩৩)—লক্ষ্মীনাথ শৰ্মা
 বানপানী ('৩৪)—কামাখ্যা ঠাকুৰ
 বমণী শক্তি ('৩৫)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য
 সংসাৰ চিত্ৰ ('৩৬)—লক্ষ্মীকান্ত দত্ত

১০ম পট

সতীৰ্থ সেৱকৰ সচন্দন পুষ্পাঞ্জলি

(খৃঃ ১৯২৭-৪০ বা ৩য়-৪ৰ্থ দশকৰ পৰা ৫ষ্ঠ-৭ম পৰ্য্যন্ত)

(ক) বাঙালিবৰ্ণ—বিংশ শতিকাৰ প্ৰথম-দ্বিতীয় দশকৰ সামাজিক নাটৰ বহু কাল, লগতে অন্যান্য বিবিধ জ্ঞেয় নাটবোৰ আশা-নিবাশাৰ দোকমোকালিত লক্ষ্মীকান্ত দত্তৰ 'সংসাৰ চিত্ৰ', জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', অতুল হাজৰিকাৰ পৌৰাণিক নাট, দৈৱ তালুকদাৰ, প্ৰসন্নলাল, কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য প্ৰভৃতিৰ ঐতিহাসিক নাট, পিতা-পুত্ৰ বৰদলৈ-দুৱৰ প্ৰতীকধৰ্মী নাট—৩য়-৪ৰ্থ এই দুই দশকৰ বাহুবনীয়া অৱদান।

বাজনীতিৰ বীজ অন্যান্য সাহিত্যৰ দৰে নাট্য সাহিত্যবোৰ শিৰাই শিৰাই উপলব্ধি হ'ব ধৰিলে। '২০ চন পৰ্য্যন্ত শাসন-অধিষ্ঠিত বৃটিছ চৰকাৰৰ বিৰুদ্ধে মুখ খুলি কথা-কওঁতা ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ ব্যক্তি ভাৰতবৰ্ষত কেইজন আছিল সন্দেহ হয়। অসমতো মণিবাম-পিয়লিত বিনে কেইজন আছিল জানিবলৈ টান। '২০ চনৰ

পাহতহে মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত সমগ্ৰ ভাৰতবাসীয়ে মূৰ তুলি মুকলি ভাবে কব পৰা হ'ল—“স্বৰাজ আমাৰ জন্ম-স্বৰ্ঘ”। স্বাধীনতাৰ ওজাৰ-ধ্বনিত সুগুসিহ সাব পাই গবজি উঠিল। জাতীয় যজ্ঞত আহুতি দিবলৈ জনগণ গলবস্ত্ৰ হৈ দলে-বলে আগবাঢ়ি আহিল। কেৱে ল'লে মন্ত্ৰপুত্ৰ সচন্দন ফুল-বেলপাত; কেৱে ল'লে পূৰ্ণাহুতিৰ সূতপূৰ্ণ ত্ৰকৰ-ত্ৰকচ। জাতীয় যজ্ঞৰ এই ওজাৰ-ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি নাট্য সাহিত্যৰ আঁবে আঁবে, ছেগা-চোৰোকা ভাবে হলেও, বিণিকি বিণিকি কাণত পৰিল।

নতুনৰ উন্মেষ—ৰচনা-বীতিত পৰিৱৰ্ত্তনৰ সূচনা

ইয়াৰ আগতে ইতিহাসৰ দুই-এক চৰিত্ৰই পৌৰাণিক চানেকি শিৰত লৈ যিদৰে দেখা দিছিল, এতিয়া পৌৰাণিক দুই-এক চৰিত্ৰই ৰাষ্ট্ৰীয় সাঁচত গঢ় লৈ, দেখা দিয়াৰ উপক্ৰম কৰিব ধৰিলে (হাজৰিকাৰ ‘বেউলা’, ‘জীৱামচন্দ্ৰ’ আদি জঃ)।

ছন্দবেশী চৰিত্ৰাৱলীৰ সমাৱেশ হৈ আহিল (প্ৰসন্নলালৰ ‘নীলাম্বৰ’, শৈলধৰৰ ‘প্ৰতাপসিংহ’, গোহাঞিবৰুৱাৰ ‘লাচিত বৰফুকন’ আদি জঃ)।

প্ৰায়বোৰ নাট সঙ্গীত-বহুল হৈ পৰিল। চাৰণ, বৈভালিক, সখী প্ৰভৃতি গায়ক-শ্ৰেণী-গত চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা ক্ৰমান্বয়ে বৃদ্ধি পাই আহিব ধৰিলে। স্থানবিশেষে সঙ্গীত-মাধ্যমত ৰচন-ৰচনা-বীতি সন্নিৱেশ হ'ল।

আধুনিক গীত-পদ-মাত্ৰে পৌৰাণিক চৰিত্ৰ-সমূহকো ঠাইবিশেষে আধুনিক পৰিৱেশত স্থাপিত কৰিব ধৰিলে; অথচ, আধুনিক চৰিত্ৰকো বৰগীত-ভটিমা, দেহ-বিচাৰৰ গীতৰ সুবধ্বনি লৈ পৌৰাণিক চৰিত্ৰ-ৰূপত সাজি-কাচি দেখা দিলে। সামাজিক নাট দুই-চাৰিখনেও পৌৰাণিক বীতিত ৰচিত নাটৰ নান্দী, প্ৰস্তাৱনা, সূত্ৰধাৰ আদিৰ আৰ্হি লৈ প্ৰাচীন কলাকৃষ্টিৰ ৰূপ চিত্ৰিত কৰিব ধৰিলে।

বৈষ্ণৱ যুগৰ পৌৰাণিক নাট্যাৱলীৰ অতীন্দ্ৰিয় দিব্য উন্মাদ আৰু সাধিকতাৰ ৰূপলীলা ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাস পাই আহিল। বামলীলা, কুকলীলা প্ৰভৃতি জনগণে সহজে চুৰি নোপোৱা দেৱ-লীলা বসন্তক দৃষ্টাৱলী দিব্যধামৰ পৰা অৱতৰণ কৰি ক্ৰমান্বয়ে সমাজৰ চৌহদত থিতি লাভ কৰি মঞ্চে-মণ্ডপে নতুন ৰূপৰ নতুন পোহাৰ মেলিবলৈ সুবিধা পালে। দেৱ-দেৱীক লৈ ৰাজ-বিজ্ঞপ কৰা চুটি-চুটি নাট-নাটিকা ওলাল।

[কনকসেন ডেকাৰ ‘ইন্দ্ৰপুৰী’, নৱ বৰুৱাৰ ‘দক্ষযজ্ঞ’, লক্ষ্মীনন্দন বৰাৰ ‘সিপুৰীৰ আঁচনি’ আদি জঃ]

হাস্তবস উদ্বেকৰ সাধাৰণ অৱলম্বন হ'ল ৰণা, কুজা, লেঙুব-ভেঙুব, অঁকৰা, জনজাতীয় চৰিত্ৰ আদি। হাস্তবস প্ৰায়েই তৰল।

সভা-সমিতিৰ আবৃত্তিৰ বাবে উপযোগী স্ত্রী-চৰিত্ৰ-বৰ্জিত ক্ষুদ্ৰ নাট-নাটিকা কিছুমানো এই যুগতে দেখা দিয়ে। ইপিনে দীৰ্ঘকায় নাটো এই সময়তে বেছি।

প্ৰতীক-ধৰ্মী আৰু কাব্য-ধৰ্মী নাটৰ সংখ্যাও বাঢ়ি আহিল। লগে লগে ভাষা আৰু বচনা-ৰীতিয়ে বোল সলালে। অমিত্ৰাক্ষৰ-ছন্দ আৰু অলঙ্কাৰপূৰ্ণ ভাষাৰ প্ৰাচুৰ্য্য হ'ল।

বিবিধ শ্ৰেণীৰ নাট-নাটিকা ওলাল। এই কালছোৱাৰ সবহভাগ নাট বচন-প্ৰধান, কাৰ্য্য-প্ৰধান নহয়।

(খ) স্বৰ্ণযুগৰ শুভাবস্তু

অগ্ৰগণ্য নাট্যকাৰ-মণ্ডলী (১ম খণ্ড)—ওপৰত কৈ অহা মতে ৰূপদক্ষ শিল্পী সাহিত্যিকৰ মজলাচৰণত দশোদিশ নিৰ্নাদিত হ'ল; এয়ে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ স্বৰ্ণযুগৰ শুভাবস্তু। এই যুগৰ অগ্ৰগণ্য নাট্যকাৰ-মণ্ডলী :—

(পৌৰাণিক নাটৰ মণিময় মণিকুটত)

অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকা (খৃঃ ১৯০৬—)

- | | |
|--|---|
| (১) স্বদেশ মন্ত্ৰত আত্ম-বলিদান
(১৯২৩ 'বাঁহী') | (১২) চোহবাৰ-বল্লভ ('আৱাহন' ?) |
| (২) মাতৃমঙ্গল ('২৪ 'চেতনা'
১৮৪৬ শক) | (১৩) ধাত্ৰী পাৱা ('অসম হিঠৈবী' ?) |
| (৩) দাতাকৰ্ণ ('২৯) | (১৪) বন্দীবিৰ ('বাঁহী' ?) |
| (৪) নতুন যুগ ('বাঁহী' ?) | (১৫) মাতৃ পূজাত মোমাই বলি
('চেতনা' ?) |
| (৫) প্ৰাগজ্যোতিস ('মিলন' ?) | (১৬) বীৰ-পুত্ৰ ('মিলন' ?) |
| (৬) ৰান্নাকি-নাৰদ-সংবাদ
('জয়ন্তী' ?) | (১৭) কুব্জ-নয়নী ('মিলন' ?) |
| (৭) হোলি ('মিলন' ?) | (১৮) শেষ অৰ্ঘ্য ('মিলন') |
| (৮) ভীষ্ম ('আমাৰ দেশ' ?) | (১৯) নবকাম্বু ('৩০) |
| (৯) একলব্য ('উল্কা' ?) | (২০) কনোজ কুঁৱৰী ৰা হিন্দুস্থান-
বিজয় ('৩৩) |
| (১০) ভাৰুমতী ('আৱাহন') | (২১) বেউলা ('৩৩) |
| (১১) জয়দেৱ ('অঞ্জলি' ?) | (২২) নন্দ-মুলাল ('৩৫) |
| | (২৩) চম্পাৱতী ('৩৫) |



অতুলেন্দ্র হাজৰিকা

- | | |
|---------------------------|------------------------------|
| (২৪) কুক্লেট্ৰ ('৩৬) | (৩৪) আহুতি ('৫২) |
| (২৫) জীৱামচন্দ্ৰ ('৩৭) | (৩৫) বীৰাজনা ('৫২) |
| (২৬) কল্যাণী ('৩৯) | (৩৬) কল্পিতীহৰণ (?) |
| (২৭) মৰ্জিয়ানা ('৩৯) | (৩৭) ছত্ৰপতি শিৰাজী (১৯৪৭) |
| (২৮) শকুন্তলা ('৪০) | (৩৮) অশ্ৰুতীৰ্থ (?) |
| (২৯) সান্ধী (?) | (৩৯) টিকেটজিৎ ('৫৯) |
| (৩০) বণিজ কৌৱৰ ('৪৬) | (৪০) সভী ('৬২) |
| (৩১) মানস প্ৰতিমা ('৪৮) | (৪১) তপতী (?) |
| (৩২) সীতা ('৫২) | (৪২) বিসৰ্জন (?) |
| (৩৩) দময়ন্তী ('৫২) | |

ওপৰত উল্লেখ কৰা তালিকাত থকা 'মাতৃমঙ্গল'ত বাহিৰে প্ৰথমৰ পৰা অষ্টাদশ পৰ্য্যন্ত এই সোতৰখন নাট 'বংমহল'ত ('৪৯) সন্নিৱিষ্ট। 'সীতা', 'দময়ন্তী' এই দুখন 'নিৰ্ঘ্যাতিতা'ত; 'আহুতি', 'কল্যাণী', 'বীৰাজনা' এই তিনিখন 'আহুতি'ত সন্নিৱিষ্ট। 'বংমহল'ৰ নাট কেইখন কথোপকথন-মূলক আবৃত্তি-সদৃশ একাঙ্কিকা। 'নিৰ্ঘ্যাতিতা' আৰু 'আহুতি'ত প্ৰকাশিত নাট কেইখনো দুস্বকায়।

১৯০৬ খৃষ্টাব্দত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ জন্ম হয়। গুৱাহাটী কলেজিয়েট স্কুলৰ পৰা ১৯২৩ চনত প্ৰৱেশিকা আৰু কটন কলেজৰ পৰা '২৮ চনত বি. এ. 'পাহ' কবি চৰ্কাৰী আৰু বেচৰকাৰী কেবাখন স্কুলত শিক্ষকতা কৰে। ইয়াৰ মাজতে বি. এল., বি. টি. আৰু অসমীয়া বিষয়ত এম. এ. পৰীক্ষা 'পাহ' কবি কটন কলেজত অধ্যাপক হয় আৰু তাৰপৰা অৱসৰ লৈ গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ বি. টি. শ্ৰেণীত অধ্যাপক নিযুক্ত হয়। স্কুলত পঢ়া দিনৰেপৰা হাজৰিকাৰ সাহিত্যস্পৃহা প্ৰবল। এয়ে ক্ৰমান্বয়ে পূৰ্ণ হৈ অসমীয়া সাহিত্য ক্ষেত্ৰত তেওঁক এখন উচ্চ আসন দিয়াত সহায় কৰিছে। তেওঁ কেৱল মৌলিক বচনাতে আৱদ্ধ নহয়, সম্পাদন আৰু সংকলন কাৰ্য্যও কৰিছে। এসময়ত তেওঁ অসম ছাত্ৰসভাৰ প্ৰচাৰপত্ৰ 'মিলন'ৰ সম্পাদক আছিল; কেইবছৰমান অসম সাহিত্য সভাৰ সম্পাদক ৰূপেও কাম কৰিছিল। ১৯৫৯ চনত অসম সাহিত্য সভাই তেওঁক বাৰ্ষিক অধিৱেশনৰ সভাপতিৰূপে বৰণ কৰি গুণীজনৰ গুণৰ আদৰ কৰিছে। অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰায় প্ৰতিটো দিশতে হাজৰিকাৰ বৰঙনি আছে; কবিতা আৰু নাটকত বিশেষ।

আধুনিক যুগত ১৯৬৫ চন পৰ্য্যন্ত অসমীয়া নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত অতুল হাজৰিকাই বিমানখিনি পূৰ্ণাঙ্গ মঞ্চোপযোগী নাটক লিখিছে, অইন কোনোজনে পৰা নাই। অতুল হাজৰিকাৰ এই প্ৰভুল অৱদান অবিম্বৰীয়। পৌৰাণিক নাটৰ

নাট্যকাৰ ৰূপে তেওঁৰ খ্যাতি সৰাতোকৈ অধিক। বচনাৰ পিনৰপৰা ‘বেউলা’ (পৌৰাণিক) আৰু ‘কনৌজকুঁৱৰী’ (বুৰঞ্জীমূলক) তেওঁৰ প্ৰথম নাট। ছয়োখনৰেই বচনা-কাল ১৯২৩ খৃষ্টাব্দ। প্ৰথমখন এই চনৰ আগভাগত; তেতিয়া তেওঁ প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি উঠিছে মাথোন। দ্বিতীয়খন এই বছৰৰে শেষ ছোৱাত বচিত; তেতিয়া তেওঁ কলেজৰ প্ৰথম বাৰ্ষিকৰ ছাত্ৰ। ‘বেউলা’ৰ পাতনিত লিখকে কৈছে—“নাট লিখাৰ এয়েই যদিও আমাৰ প্ৰথম প্ৰয়াস নহয় তথাপি প্ৰথম নাট বুলি কব পৰা যায়।” ইয়াৰ পৰা অনুমান হয়, তেওঁ ইয়াৰ আগতো সম্ভৱ হ’ল এখন নাট বা নাট্যানুকণ বচনাত হাত বুলাইছিল; ‘স্বদেশ মন্ত্ৰত আত্ম-বলিদান’ (১৯২৩) নাটিকাখনকে এই প্ৰসঙ্গত আঙুলিয়াব পাৰি। ইয়াত বাদে তেওঁৰ অইন কোনো নাট ইয়াৰ আগত বচিত হোৱাৰ প্ৰমাণ পোৱা নাযায়। সেই সময়ত অসমৰ বঙ্গমঞ্চ ৰঙালী নাটৰ অনুবাদেৰে ভৰপূৰ; কিছুমান ছায়াভূৱাদ, কিছুমান ছবছ অনুবাদ; কোনো বিধেই প্ৰকৃত অসমীয়া কলাসেৱীৰ প্ৰাণৰ তৃষ্টি সাধন কৰিব নোৱাৰে। এয়ে উদীয়মান নাট্যকাৰজনৰ তৰুণ মনত আঘাত দি প্ৰাণত আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰে। মৌলিক নাটৰ অভাৱ মানে চিন্তাশীল লিখকৰ অভাৱ; হাজৰিকাই দৃঢ়সংকল্প কৰে, যেনে তেনে এই অভাৱ দূৰীভূত কৰিবলৈ। ‘অভাৱেই আৱিষ্কাৰৰ মূল’—কথাষাৰ সাৰ্থক হ’ল। চাওঁতে চাওঁতেই এখন-দুখনকৈ একেবাহে কেবাখনো পূৰ্ণাঙ্গ যক্ষোপযোগী নাট বচনা কৰি তেওঁ অসমৰ বঙ্গমঞ্চৰ বেদীত ধাপনা পাতিলে আৰু নাট্যমোদীসকলে তাক সাদৰে আদৰি লৈ অভিনয় কৰি নবীন নাট্যকাৰক উৎসাহিত কৰিব ধৰিলে। হাজৰিকাৰ আটাইবোৰ নাটৰ ভিতৰত পৌৰাণিক নাটতেই অধিক কৃতিত্ব আৰু সংখ্যা হিচাপেও এইবিধেই অধিক। ‘বেউলা’, ‘নৰকাসুৰ’, ‘দাতাকৰ্ণ’, ‘ভানুমতী’, ‘শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ’, ‘শকুন্তলা’, ‘কল্লী-হৰণ’, ‘সতী’ আদি তেওঁৰ পূৰ্ণাঙ্গ পৌৰাণিক নাট।

বেউলা—(পাঁচ-অঙ্কীয়া) কিতাপ আকাৰত ১৯৩৩ চনত ইয়াৰ প্ৰথম প্ৰকাশ হয় যদিও, ১৯২৯ চনৰ ‘আৱাহন’ত নাটখন কেবা সংখ্যাতো ছপা হৈছিল। বেউলা-আখ্যান পদ্মা পুৰাণৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত; নাট্যকাৰে তাৰানাথ চক্ৰৱৰ্তী-প্ৰণীত ‘বেউলা’ পুথিৰ পৰাও ইয়াৰ কেইটামান উপাদান সংগ্ৰহ কৰিছে। বেউলা-আখ্যান অদ্ভুত, অলৌকিক। ইয়াৰ প্ৰথম ভাঙবৰ অভিনয় চাই পদ্মনাথ গোস্বামী বৰুৱাই তেওঁৰ ‘অসম বস্তু’ত সমালোচনা এটি লিখি মন্তব্য কৰিছিল, “অলৌকিকতাবোৰ দ্বাদ দিলে নাটখনিৰ আৰু জেউতি চৰিব।” কিন্তু পৌৰাণিক কাহিনীক লৌকিক বাস্তৱ বাক্যত থিয় কবোৱা সম্ভৱ নহয়; তেতিয়া হলে, ইয়াৰ আচল বস টুপিবেই অভাৱ ঘটিব পাৰে; এই বাবেই হবলা নাট্যকাৰেও গোস্বামী বৰুৱাৰ মত বন্ধা

নকবিলে। বাস্তৱতাৰ তুলানিঙ বেউলাৰ ‘তুলাৰ পৰীক্ষা’ কৰা নহ’ল। স্মৃধূৰ অতীতৰ পৰা অসমত ওজাপালীৰ মুখে চলি অহা স্মৃধূৰ বেউলা-আখ্যানে পোন-প্ৰথম নাট্যমঞ্চত দেখা দিবলৈ স্মৃধি পাৰ্শ্ব হাজৰিকাৰ এই ‘বেউলা’ৰ যোগেদি।

মূল কাহিনীৰ সৈতে পোনপটীয়া সম্বন্ধ নথকা ছই-চাৰিটা উপ-কাহিনীয়ে নাটখনক অযথা ভাৰাক্ৰান্ত কৰা দেখা যায়; যেনে, বেউলা-লক্ষীন্দাৰৰ জন্মবহন্ত আৰু তেওঁলোকৰ বৈবাহিক মিলন, বাণিজ্য উপলক্ষে লক্ষা নগৰীত চন্দ্ৰধৰৰ অৱস্থান। নাটকীয় পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ প্ৰকাশতকৈ কাহিনীৰ পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ প্ৰকাশত অধিক মনোনিৱেশ কৰা বাবেই বোধ হয় নাট্যকাৰৰ এই ক্ৰটি ঘটিল। লেঠেৰি নিছিগা পৌৰাণিক কাহিনীৰ পূৰ্ণৰূপ প্ৰতিফলন কৰাৰ প্ৰচেষ্টা তেওঁৰ অইন দুখন নাট, ‘কুকুৰে’ আৰু ‘শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ’তো অতি স্পষ্ট। কেৱল পাঠ্য নাট স্বৰূপে এনে দীৰ্ঘকায় কাহিনী আমনিজনক নহব পাৰে; কিন্তু মঞ্চাভিনয় নাট স্বৰূপে এনেবোৰ কাৰণত কেবা প্ৰকাৰৰ অস্বাভাৱিকতা আহি পৰে আৰু সেয়ে বস-আস্বাদনত ব্যাঘাত জন্মায়; নাটৰ নায়ক-নায়িকা বাচি উলিওৱা টান হৈ পৰে, নাট্যবস্ত্তৰ মূলধাৰা শূন্যত ওপঙি ফুৰে। দাৰ্শনিক সমালোচক, এৰিষ্টটল (Aristotle) এ সেয়েহে ‘ট্ৰেজিডি’ত পুৰাণ বচনা বীতি (‘epic plan’) অনুসৰণ নকৰিবলৈ নাট্যকাৰসকল সতৰ্ক কৰি দিছিল। সঁচাকৈয়ে এখন নাটত একাধিক নাটৰ উপকৰণ থাকিলে, উপকৰণ বিতৰণত বেমেজালি ঘটিবৰ সম্ভাৱনা হয়, কাল-বিপৰ্য্যয়, স্থান-বিপৰ্য্যয়ৰ বিভ্ৰাট ঘটে। তথাপিও হাতী মাৰি ভুককাত ভৰাব পৰা কৌশল প্ৰদৰ্শনৰ বাবে নাট্যকাৰ এপিনেদি প্ৰশংসনীয়।

নবকান্থৰ (চাৰি-অঙ্কীয়া)—‘নবকান্থৰ’ৰ বচনাকাল ১৯২৬ চন; নাট্যকাৰ তেতিয়া কলেজীয়া ছাত্ৰ; ই প্ৰকাশ হয় ১৯৩০ চনত। বীৰ নবকান্থৰৰ কাহিনী বিস্তৃতভাৱে পোৱা যায় মহাভাৰত, কালিকা পুৰাণ, যোগিনী তন্ত্ৰ, হৰিবংশ আৰু ভাগৱত পুৰাণ আদি পুথিত। নাট্যকাৰে কালিকা পুৰাণকে অধিকতৰ ভাবে অনুসৰণ কৰিছে। নবকান্থৰৰ জন্ম বহুতাত্মক। বৰাহ-অৱতাৰকণী বিষ্ণুৰ ঔবসত বসুন্ধৰাৰ গৰ্ভত তেওঁৰ জন্ম। বসুন্ধৰাই কাত্যায়নী বৈশ লৈ তেওঁক ভৰণ-পোষণ কৰে। গতিকে তেওঁ আংশিক ভাবে দৈত্য আৰু আংশিকভাবে মানৱ। নাটকীয় ঘটনাক্ৰম মাজেদি জন্মলাভ কৰা এই অনুৰূপেই কালক্ৰমত দেৱকুলক বশ কৰি স্বৰ্গ-মৰ্য্যাদা অধীশ্বৰ হৈ ত্ৰিভুবন থলক লগালে আৰু শেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত প্ৰাণত্যাগ কৰিব লগীয়া হ’ল।

পৌৰাণিক কাহিনী ভাগতে নাট্য কাহিনী সীমিত নকৰি নাট্যকাৰে ইয়াৰ কলেৱৰ নানা কৌশলেৰে হ্ৰাস-বৃদ্ধি কৰিছে। কালিকা পুৰাণত স্বৰ্গ বিষ্ণুৱে নবকঙ্ক প্ৰজাতিবৃত্ত লগ পাই প্ৰাণজ্যোতিসপূৰ্বলৈ ৰাজপদ দিবৰ বাবে লৈ আহে। কিন্তু

নাট্যত এই উদ্দেশ্য কাভ্যায়নীৰ দ্বাৰাহে সাধন হৈছে। বাণাসুৰৰ সৈতে নৰকাসুৰৰ সৌহাৰ্দপূৰ্ণ আলাপ-আলোচনা পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ। কিন্তু নাট্যকাৰে ইয়াক ঘৃণাক্ৰমেও উল্লেখ কৰা নাই। সেইদৰে কামাখ্যা গোসানীৰ অপকপ সৌন্দৰ্য্যত বলিয়া হৈ গোসানীৰ সৈতে বিয়া-পগলা হোৱা অনুৰজনৰ অতিবঞ্চিত লৌকিক কাহিনীটোও নাট্যত তিলমানো উল্লিখিত হোৱা নাই। দেৱ-শিল্পী বিশ্বকৰ্মাক নৰকাসুৰে বন্দী কৰি বাখি শিল্পী কন্যা ইন্দুমতীৰ সৈতে যি প্ৰণয়-পট নিৰ্মাণ কৰিছে ই নাট্যকাৰৰ সৃষ্টি। ইন্দুমতীৰ চৰিত্ৰ গৰিমা-মণ্ডিত। তেওঁ যুৱতী, কিন্তু যৌন-লিপ্সা-বৰ্জিত; কামনা-বাসনা শূন্য। অদ্ভুত সাহস আৰু স্বাধীন চিন্তাই ইন্দুক ইন্দু-সদৃশ বিশিষ্ট স্থান দি নিষ্কলঙ্ক কলাধাৰ ৰূপে উদ্ভাসিত কৰি তুলিছে। দেৱতাকপে ত্ৰীকৃষ্ণক তেওঁ পূজা কৰে হয়, কিন্তু মানৱৰূপে ঘৃণা কৰে আৰু তেওঁৰ সৈতে শক্তি পৰীক্ষা কৰিবলৈ কেব পাতি যায়। তেওঁ কয়—“ত্ৰীকৃষ্ণ! হব পাৰা তুমি সেই সত্য শিৱ সুন্দৰ মোৰ চিৰপূজ্য, চিৰ আৰাধ্য দেৱতা নাৰায়ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ। তথাপি তোমাত মোৰ আকাজক্ষা নাই। নাৰায়ণৰ মনুষ্য মূৰ্ত্তিক মই পূজা নকৰোঁ” (৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)। পিতাকে ত্ৰীকৃষ্ণৰ বিপক্ষে ৰণ কৰিবলৈ যেতিয়া ইতস্ততঃ কৰিলে, তেতিয়া কেৱল তেওঁৱেইহে পিতাকক এই বিষয়ত প্ৰেৰণা যোগায়, ময়ূৰ-দানৱকো ৰণমত্ত কৰি তুলিবলৈ সক্ষম হয়; নিজেও সত্যৰক্ষাৰ নিমিত্তে নৰকৰ বিপক্ষে বুকু ফিন্দাই থিয় দিবলৈ সাজু হৈ পৰে। আত্ম-সম্মান তেওঁৰ শিৰৰ মুকুট। পিতাক বিশ্বকৰ্মাই যেতিয়া নৰকৰ দাসত্ব স্বীকাৰ কৰিবলৈ ওলাল, ইন্দুৰ বুজনিয়েইহে পিতাকৰ বিৰুদ্ধে শক্তিক জ্বৰাই আনিবলৈ সক্ষম হয়।

নাটকখনিত নৰকৰ চৰিত্ৰ মধুৰ, অথচ গধুৰ। নৰক মাতৃ-ভক্তি-পৰায়ণ। “জননী জন্মভূমিঞ্চ স্বৰ্গাদপি গৰীয়সী”—তেওঁৰ ধ্যান-মন্ত্ৰ। মাতৃ-নিন্দা, মাতৃৰ বিপক্ষে এৰাৰ লাঞ্ছনা, এৰাৰ গঞ্জনাও তেওঁ সজ্ঞ কৰিব নোৱাৰে। মাতৃৰ মৰ্যাদা অটুত ৰাখিবলৈকেই, মাতৃ-নিন্দাৰ প্ৰতিশোধ লবলৈকেই “কালখড়গ” ছুই তেওঁ স্বৰ্গপুৰী লঙ-তঙ কৰিবলৈ অঙ্গীকাৰ কৰে আৰু তাক কাৰ্য্যত পৰিণত কৰি, দেৱতাৰ তেজ-মণ্ডহেৰে অনুৰৰ মহাভোজ পাতে। পুৰাণ-মহাভাৰতৰ চিৰহৃদান্ত নৰকাসুৰ নাটখনৰ ‘চিৰ-নমস্ত’ চিৰ-আৰ্শ, মাতৃভক্তি-পৰায়ণ পুৰুষ-প্ৰবৰ। দৈত্য-নিধন পুৰাণৰ এক গভাৰুগতিক ৰীতি। তাত কোনো বস-সঞ্চাৰিকা শক্তি নাই। কিন্তু নাটখনৰ দৈত্য-নিধন তথা নৰকাসুৰ-নিধন-কাহিনী সুৰিমল ৰীৰ-ককণ-বস মিলিত হৈ আমোদ-জনক হৈ পৰিছে। নাটত নৰকৰ যুদ্ধ দেৱতাৰ বিৰুদ্ধে কৰা অনুৰৰ যুদ্ধ নহয়; ই শাস্তা-ৰক্ষা হেতুকে মাতৃহৰ বিপক্ষে মাতৃহৰ যুদ্ধ। তেজ মণ্ডহ-শৰীৰধাৰী কোনো পুত্ৰই মাতৃনিন্দা সজ্ঞ কৰিব নোৱাৰে। সেয়েহে ৰজা নিনাদে তেওঁ কয়—

“কয়ো যদি কোনোবাই পাপকৰ্ত্ত তুলি—মাতৃ মোৰ মাতৃ মোৰ কলঙ্কিনী
বুলি—তথাপিভো তথাপিভো তুমি মোৰ মাতৃ—চিৰকাল যুগে যুগে জন্মে জন্মে—
নবকৰ আবাধ্যা গোসানী।” (১ম অঃ ১ম দৃঃ)।

বৰ্ণক্ষেত্ৰত সমুখ সংগ্ৰামত উপস্থিত হোৱা এনে এজন পুৰুষক শ্ৰীকৃষ্ণই নিমিষতে
হত্যা কৰে কেনেকৈ! দয়া-মমতাত ভক্ত-প্ৰাণ ভগৱন্তৰ হিয়া গলি যায়; অপত্য-
স্নেহত তেওঁ কাতৰ হৈ পৰে; শ্ৰেষ্ঠ আৰু সৃষ্টি সম্বন্ধ ভাবি নবকক তেওঁ গদ্ গদ্ শ্ববে
কয়—“তুমি দানৱো নোহোৱা, অশ্বৰো নোহোৱা, জন্ম অধিকাৰত তুমি ভাতোকৈ
বহুত ওপৰত। দেৱবীৰ্য্য তোমাৰ সিবাই সিবাই প্ৰৱাহিত। তুমি যে নাৰায়ণৰ পুত্ৰ
আৰু ময়ো নাৰায়ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ শ্ৰীকৃষ্ণ।

নবক (বথৰ পৰা নামি আগ বাঢ়ি)—কি ক’লা, কি ক’লা শ্ৰীকৃষ্ণ? আকৌ
কোঁৱা, সকলোৱে শুনাকৈ উচ্চস্বৰে কোঁৱা—মই দৈত্য নহওঁ, অশ্বৰ নহওঁ, জন্ম
অধিকাৰত মই দেৱতা! কেৱল ক’লেই নহব—তাৰ প্ৰমাণ লাগে। যদি তোমাৰ
কথা সঁচা হয়, তেন্তে মোৰ এই বৈষ্ণৱাত্মৰ গতি প্ৰতিবোধ কৰা। যদি পাবা তেতিয়া
বিশ্বাস কৰিম, তেতিয়া জানিম, তুমি মোৰ পিতা—জগত-পিতা নাৰায়ণ।

শ্ৰীকৃষ্ণ—কিন্তু তাৰ লগে লগে মই যে তোমাক হেৰুৱাম নবক।

নবক—তথাপি মোৰ মনত শাস্তি হব। বিশ্বই জানিব—তুমি মোৰ পিতা।”

(৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)

শেষত শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক হত্যা কৰিলে সচা, কিন্তু কীৰ্ত্তিৰ দীপালী পাতি তেওঁক
অমৰ কৰিলে; এই নাটৰ নবকজন অশ্বৰ নহয়, বীৰ বসুধা-নন্দন, অজব অমৰ;
নাটখনি ককণ-বসন্ত।

দ্বাতীকৰ্ণ—অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবদ্ধ একাঙ্ক নাট (১৮৫১ শকৰ ১ম সংখ্যা
‘আৱাহন’ত প্ৰকাশিত।

চম্পাৱতী (পাঁচ-অঙ্কীয়)—চম্পাৱতী স্থানবাচক শব্দ। ১৯১০ চনৰ ২য়
বছৰৰ ১ম সংখ্যা ‘বাহী’ত ‘হংসধ্বজ আৰু চম্পাৱতী’ নামেৰে মহীচন্দ্ৰ বৰাৰ এটি
প্ৰবন্ধ প্ৰকাশিত হয়। বৰ্তমান নগাওঁৰ পুৰণিগুদামৰ কাষত চপানলা নামৰ ঠাই
খনেই প্ৰাচীন চম্পাৱতী বুলি লিখকে স্মৃতি দেখুৱাইছে। পুৰুষোত্তম গজপতিয়েও
তেওঁৰ ‘দীপিকা ছন্দ’ত ‘চম্পাৱতী’ৰ নাম ভাৰতৰ প্ৰসিদ্ধ নগৰবোৰৰ ভিতৰত অন্যতম
বুলি উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে। নাট্যকাৰক এই প্ৰবন্ধই নাট বচনাৰ প্ৰথম প্ৰেক্ষা
যোগায়। ১৯২৬ চনত তেওঁ এই নাট বচনা কৰে আৰু ১৯৩০ চনত ‘আৱাহন’ত ছোৱা-
ছোৱাকৈ প্ৰকাশিত হয়। মহাভাৰতীয় ‘অশ্বমেধ’ পৰ্বৰ কাহিনী এই :—চম্পাৱতীৰ
অধীশ্বৰ হংসধ্বজে পাণ্ডৱৰ অশ্বমেধৰ জৰ অৱবোধ কৰি উত্তৰ পক্ষৰ মাজত কৰা হাতিনি

পাতিলে' আৰু পুতেক সুধৰ্ম্মাক শত্ৰুৰ বিপক্ষে থিয় দিবলৈ আদেশ দিলে। সুধৰ্ম্মা সন্মত হ'ল, কিন্তু তেওঁৰ প্ৰিয় পত্নী প্ৰভাৱতীয়ে নিশাটোৰ বাবে বাধা দি বখাত তেওঁ পিছদিনা ৰাতিপুৱা গৈহে যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হব পাৰিলে। হংসধ্বজ খঙত জ্বলি উঠিল আৰু পুতেকক তপত তেলত পেলাই শাস্তি বিহিবলৈ আদেশ দিলে। কিন্তু নিৰ্মল অন্তঃকৰণ আৰু চিন্তা শুদ্ধিৰ বাবে তেওঁৰ মৃত্যু নহ'ল আৰু শত্ৰুৰ বিপক্ষে বণ দি অৰ্জুনৰ হাতত প্ৰাণত্যাগ কৰিলে; তেওঁৰ কটা মূৰ ভক্তি প্ৰভাৱত প্ৰয়াগ তীৰ্থত পতিত হ'ল।

নাট্যৰস সৃষ্টিৰ বাবে ইয়াত সুধৰ্ম্মাৰ চৰিত্ৰত কিছু অভিনৱত্ব আৰোপ কৰা হৈছে। মহাভাৰতৰ প্ৰভাৱতী নাটকৰ লীলাৱতী, সুধৰ্ম্মাৰ প্ৰেয়সী যুৱতী। সেনাপতি পুৰঞ্জয় লীলাৱতীৰ গোপন প্ৰেম-প্ৰাৰ্থী। ৰজাৰ ইচ্ছা, তেওঁৰ কণ্ঠ মালতীক সেনাপতিলৈ বিয়া দিব। ইপিনে ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰ মালতীৰ পাণি-পৰশৰ বাবে ব্যাকুল। তেওঁৰ ইচ্ছা, মালতীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিব পাৰিলে তেওঁ চম্পাৱতীৰ অধীশ্বৰ হব পাৰিব। প্ৰতিদ্বন্দ্বী প্ৰেমিক দুগৰাকিৰ অভিসন্ধিত সুধৰ্ম্মাৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত মিছা অপবাদ-অভিযোগ স্থাপিত হ'ল আৰু সেয়েহে তেওঁক তপত তেলত পেলাই মৰোৱাৰ চেষ্টা হয়। অভিসন্ধি ধৰা পৰিল; ধৰ্ম্মৰ জয় হ'ল।

ইয়াত শূদ্ৰাৰ আৰু বীৰ বসৰ মধুৰ সংযোগ ঘটিছে যদিও, 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ চাৰিত্ৰিক গৰিমা 'চম্পাৱতী'ৰ কোনোটো চৰিত্ৰতে পাবলৈ নাই; 'নৰকাসুৰ'ৰ বলিষ্ঠ ভাষাৰীতিও কোনো ঠাইতে চকুত নপৰে। প্ৰণয়ৰ পুষ্পক বথত উঠি সুধৰ্ম্মাই লীলাৰ প্ৰেম-সুধা পান কৰি থাকিয়েই কৰ্তব্য পাহৰি গ'ল; পৌৰাণিক কাহিনী-গত শূদ্ৰা-বসাক্ষক এই আখ্যান আকৰ্ষিত নহল। লীলাক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যকাৰে প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অঙ্কন কৰিলে যদিও, আধুনিক নাট্যধাৰাৰ গতানুগতিক পৰশে কাহিনীৰ পৰিত্ৰ কলা-সংস্কৃতি ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই। পৌৰাণিক কাহিনীয়ে ৰোমাঞ্চ-ধৰ্ম্ম হৈ গান্ধীৰ্য্য হেৰুৱালে।

নন্দহুলাল—(পাঁচ-অঙ্কীয়া)—১৯২৮ চনত বি. এ. পৰীক্ষা দিয়াৰ পিছতেই হাজৰিকাই 'নন্দহুলাল' ৰচনা কৰে আৰু 'আৱাহন'ৰ ৪ৰ্থ বছৰত ধাৰাবাহিক ভাবে প্ৰকাশ হয়। কিতাপ-আকাৰত ইয়াৰ প্ৰথম প্ৰকাশ হয় ১৯৩৫ চনত। নাটকখনি সজীত-বহুল (একুৰি আঠটা সজীতৰ সমাবেশ) যদিও, ইয়াক গীতি-নাট বুলিব নোৱাৰি। গল্প-পটাই প্ৰায় সমান অংশ অধিকাৰ কৰিছে আৰু মধ্যৱৰ্তী সজীত একোটাটো অৱসাদ ভঙ্গ কৰি মধুৰ সাজীতিক পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিছে। কাহিনীৰ পৰিধি ত্ৰিকৰ্ষক জগতৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কংস-বধ পৰ্য্যন্ত ভাগৱত পুৰাণৰ অন্তৰ্গত। ধূল-মূলভাৱে

নাট্য-বস্তু পাঁচ খণ্ডত বিভক্ত, ত্ৰীকৃষ্ণ—(১) জন্ম, (২) নন্দ ঘৰত অৱস্থান, (৩) বাসলীলা, (৪) গোকুল-বিদায় (৫) কংসবধ।

নাটখনিৰ ২য় সংস্কৰণত নাট্যকাৰে এটা নতুন দৃশ্য (“কালীয় দমন দৃশ্য”) সংযোগ কৰি ‘ভয়ানক’ বসৰ আধাৰ স্থাপন কৰে। ত্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ ‘কালি দমন যাত্ৰা’ৰ সৈতে এই দৃশ্যটোৰ সাদৃশ্য কেইটামান মন কবিত লগীয়া। শেষৰ গীতটো “কাল কাল নাচে...” শঙ্কৰদেৱৰ নাটখনতো আছে। বাকী উদ্ধৃত গীত দুটা, “হৰ্ষোৰ অগাধ জল”, “কালীক দমিতে চলে” ও শঙ্কৰদেৱৰ ৰচনা।

কুক্কেত্ৰ, ত্ৰীৰামচন্দ্ৰ—কোটি কোটি ভাৰতবাসীৰ জনপ্ৰিয় মহাকাব্য মহাভাৰত আৰু ৰামায়ণৰ কাহিনী ভুক্তকাত ভৰাই হাজৰিকাই এই নাট দুখনিত ভাৰ দৃশ্য ৰূপ দিবলৈ যি চেষ্টা কৰিছে সি প্ৰশংসনীয়। কিন্তু নাট জীৱন-বৃত্তান্ত নহয়, সুদীৰ্ঘ বিয়তিৰ সাৰাংশই নাট্য কাহিনীৰ ৰসাধাৰ গধুৰ কবিত পাৰে, কিন্তু মধুৰ কবিত নোৱাৰে। ইয়াৰ আগতে অসমীয়া কোনো নাট্যকাৰে এনে পৰিকল্পনা হাতত লোৱা দেখা নেযায়; কিয়নো অপৰ্যাপ্ত বিষয়ৰ সমস্তা, নায়ক-নায়িকাৰ সমস্তাই নাটকীয় কলা-কৌশল নিয়মিত আৰু নিয়ন্ত্ৰিত কৰাত স্বাভাৱিকতে বাধা জন্মায়। স্থান-কালৰ ঐক্য ৰক্ষা দূৰৈৰ কথা, পূৰ্বৱৰ্তী বিষয়ৰ সৈতে পৰৱৰ্তী বিষয়ৰ সংহতি ৰক্ষা কৰাই প্ৰায় অসম্ভৱ হৈ পৰে।

‘কুক্কেত্ৰ’ৰ আবস্তগী দৃশ্য হস্তিনাৰ ৰাজসভাত কোঁৱৰ-পাণ্ডৱৰ পাশা খেল; শেষ দৃশ্য—কুকবংশ ধ্বংস। ১৯৩৪ চনত ৰচিত এই নাট প্ৰকাশ হয় ১৯৩৬ চনত। ‘ত্ৰীৰামচন্দ্ৰ’ৰ ৰচনাও প্ৰায় একে সময়ৰ; প্ৰকাশ-কাল ১৯৩৭ চন। ছয়োখনেই নায়ক-নায়িকা বৰ্জিত; অপৰ্যাপ্ত কাৰ্য্য-কাহিনীৰে ভাবপূৰ্ণ, আত্মোপাস্ত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দগুস্ত শ্ৰুতি-মধুৰ দৃশ্যকাব্য। ছয়োখনি একোটি ‘প্ৰস্তাৱনা’ৰে আবস্ত কৰা হৈছে যদিও, এই প্ৰস্তাৱনা মূল নাট্য শাস্ত্ৰৰ ‘প্ৰস্তাৱনা’ৰ সূত্ৰমূলক নহয়, ই অস্বাভাৱিক দৃশ্য-সদৃশ দৃশ্যান্তৰ মাথোন (‘প্ৰস্তাৱনা’ৰ মূল সূত্ৰ মতে ইয়াত সূত্ৰধাৰ, নটী, বিদূষক আদিয়ে নাটখনিৰ বিষয়-বস্তুৰ পৰিচয় দিব লাগে)। ‘কুক্কেত্ৰ’ৰ প্ৰস্তাৱনাত কোঁৱৰ-পাণ্ডৱৰ পাশা খেল আৰু জ্যোপদীৰ বস্ত্ৰহৰণ দৃশ্য দেখুওৱা হৈছে। ‘ত্ৰীৰামচন্দ্ৰ’ৰ প্ৰস্তাৱনা সীতা-স্বয়ম্বৰ দৃশ্য মাথোন। গতিকে প্ৰতিখন নাটৰে প্ৰস্তাৱনা একোটি সুকীয়া দৃশ্য বা সুকীয়া অঙ্ক। দৃশ্য বুলিলে কাল বিপৰ্য্যয়ে বিৰূপ পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰে। সেইদৰে ইয়াক সুকীয়া ‘অঙ্ক’ ৰূপেও সুকীয়া স্থান দিয়াত বাধা নাই। প্ৰস্তাৱনাত সূত্ৰধাৰ, সঙ্গী, বিদূষক আদিৰ বদলি চৰিত্ৰৰ কথোপকথন দিয়াত নাটোচিত প্ৰাচীন ৰীতি ভঙ্গ হয়, কোনোখন নাটতে নায়ক-নায়িকা ৰাছি উলিয়াব নোৱাৰি। নাটকীয় শীৰ্ষবিন্দু লক্ষ্য কৰিব নোৱাৰি। মহাকাব্যৰ সাৰ্বোচ্চ

কাহিনী সংঘাত অবিহনে, অন্তৰ্দ্বন্দ্ব অবিহনে, পৌৰাণিক কাহিনীয়েই সাধাৰণ গতিত অগ্ৰসৰ হৈছে মাথোন। ‘কুকক্ষেত্ৰ’ত আছে পাশা খেল, জ্যোপদীৰ বস্ত্ৰহৰণ, কুকক্ষেত্ৰ বণৰ বাবে উদ্ভোগ, কুকক্ষেত্ৰ বণ (কৰ্ণবধ, হুঃশাসনৰ বস্ত্ৰপান), কুকবংশ ধ্বংস, গান্ধাবীৰ শোক, ত্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয়-হৃন্দুভি। ‘ত্ৰীৰামচন্দ্ৰ’ত আছে সীতা-স্বয়ম্বৰ, বামৰনবাস, সীতাহৰণ, বাম-বাৰণ যুদ্ধ, মেঘনাদ-বধ, সীতাৰ অগ্নিপৰীক্ষা।

কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম ছোৱাত বঙ্গমঞ্চত দৰ্শকসকলে নাট্যকলালৈ বেছি চকু নিদিছিল। তেওঁলোকে সাধাৰণতে চাবলৈ ভাল পায় হত্যা-বিভীষিকা, নিৰ্যাতন-নিপীড়ন, সন্তাস-সংহাৰ আদি। এই ছয়োখন নাটতে এনেবোৰ দৃশ্যৰ অভাৱ নাই। লগতে ছন্দবদ্ধ আৰু শ্ৰুতিমধুৰ ভাষাই দৃশ্যবোৰ উপভোগ্য কৰি তুলিছে। সেয়েহে ছয়োখনেই নাটকীয় কলাকৌশলৰ পিনৰপৰা কিছু ক্ৰটিপূৰ্ণ হলেও, অভিনয়-ক্ষেত্ৰত জনপ্ৰিয় নহৈ নেথাকিল।

ছয়োখনতে নাট্যকাৰ জনতকৈ কবিজনকহে ঘনে ঘনে ভূমুকি মাৰি থকা দেখা যায়। কবি-সুলভ কল্পনাই সঘনে ডেউকা কোবাই কেলি কৰি খেলি খেলায়। অইন কি, ‘ত্ৰীৰামচন্দ্ৰ’ নাটত গুহক চণ্ডাল, বক্ষ কণ্ঠা সৰমা, বক্ষ-যুৱক তবগীসেনেও অলঙ্কাৰপূৰ্ণ কাব্যিক ভাষাতহে কথা কৈছে। সেইদৰে ‘কুকক্ষেত্ৰ’ নাটকতো শকুনি, শল্য, অভিমন্যু, অশ্বখামা আদি ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ চৰিত্ৰৰ মুখতো অলঙ্কাৰপূৰ্ণ ভাষাৰ বচন শুনা যায়।

পৌৰাণিক কাহিনী-ভাগৰ মাজে মাজে নাট্যকাৰৰ যুগোপযোগী মন্তব্য হুই-চাৰি আধাবে সাধাৰণ দৰ্শকৰ লগতে বিশিষ্ট দৰ্শক সৱৰো মন আকৃষ্ট নকৰি থকা নাই। ‘কুকক্ষেত্ৰ’ত ত্ৰীকৃষ্ণ, কৰ্ণ আদি কেইজনমানৰ চৰিত্ৰত আৰু ‘ত্ৰীৰামচন্দ্ৰ’ত, বাৰণ, মেঘনাদ, তবগীসেন আদি কেইজনমানৰ চৰিত্ৰত এই বিচাৰ আৰোপ কৰি নাট্যকাৰৰ দেশপ্ৰেমৰ অঙ্কুৰ অনুসন্ধান কৰিব পাৰি। সুবাসুৰ-সেৱিত, মুনিগণ-বন্দিত ত্ৰীকৃষ্ণও একো একোবাৰ দাস্তিক স্বেচ্ছাচাৰী ৰূপেহে দেখা দিছে তেওঁৰ কুকক্ষেত্ৰ যুদ্ধ-সম্বন্ধীয় এশ এটা কাৰ্য্যৰ যোগেদি। শোকাগ্নি-দক্ষা গান্ধাবীৰ মুখত এনেয়ে ত্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি নিষ্ঠুৰ কৰ্কশ অভিশাপ বচন ওলোৱা নাই—“গান্ধাবীক জীয়া জুই দিবৰ নিমিত্তে, এশজনী বোৱাবীক মোৰ হিয়া ধুনি কন্দুৱাবৰ বাবে, তুমি হে নিষ্ঠুৰ কৃষ্ণ। ঘাই অপৰাধী, তোমাবো বুকুত কৃষ্ণ, জলিৰ এদিন মোৰ দৰে, জলি পুৰি তুমিও মৰিবা।”

(৫ম অঃ ৫ম দৃঃ)

নাট্যকাৰে পাতনিত কোৱামতে ‘ত্ৰীৰামচন্দ্ৰ’ৰ কাহিনী-বিশ্বাস মাধৱকন্দলী বামায়ণৰ অনুকৰণত কৰা হৈছে। কিন্তু হুই-এঠাইত ইয়াৰ অন্তৰ্ভাগ চকুত পৰে। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ ‘মেঘনাদ বধ’ (১৯০৪) নাট তথা মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ ‘মেঘনাদ

বধ' কাব্যৰ ছাঁ উপলব্ধি হয়। কন্দলী বামায়ণত মেঘনাদে কিছুকাল যুদ্ধ কৰি “শবণ পশিলাগৈ বীৰ লক্ষ্মণত” আৰু লক্ষ্মণে “নাৰায়ণ অস্ত্ৰৰ” বলেৰে তেওঁৰ শিৰশ্ছেদ কৰিলে। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ নাটত তথা মাইকেলৰ কাব্যত মেঘনাদ এবাৰো ভয়-বিহ্বল হোৱা নাই, শবণাৰ্থী হোৱা নাই; ভক্তি-কাভৰ হৈ এবাৰ তেওঁ শূলপাণি শঙ্কৰৰ শবণ ভিক্ষা কৰে; কিন্তু শঙ্কৰকে আদি কৰি সমস্ত দেৱকুলে ভয়ঙ্কৰ যুষ্টি ধৰি তেওঁৰ বিপক্ষেহে থিয় দিলে আৰু মেঘনাদে বীৰদৰ্পে কৈ উঠিল—“মেঘনাদ মই, যত্নাক নকৰো ভয়।” হাজৰিকাৰ নাটতো এই একেটা পৰিৱেশত মেঘনাদে কয়—“যত্নাক ভয়ত মেঘনাদ নহয় কাভৰ।” কন্দলী বামায়ণত এই খণ্ড যুদ্ধৰ অন্তত বিজয়ী লক্ষ্মণৰ শিৰত সবগৰ “পাৰিজাত বৰষিল।” ছয়ো গৰাকি নাট্যকাৰে কিন্তু এই বিজয়ী বীৰ গৰাকিক ধিকাৰহে দিছে “অধম লক্ষ্মণ” বুলি, “হুৰ্মতি” “নবাধম” বুলি, “কাপুৰুষ” বুলি (‘মেঘনাদ বধ’ ৩য় অঃ ৪ৰ্থ দৃ: ‘শ্ৰীৰাম চন্দ্ৰ’ ৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ)। বক্ষবালক তবগীসেন দেশপ্ৰেমৰ জ্বলন্ত প্ৰতীক। ইও কন্দলী বামায়ণৰ নহয়। কুন্তিবাসী বামায়ণৰ আদৰ্শত স্থাপিত এই চৰিত্ৰত হাজৰিকাই দেশ-প্ৰেমিক যুৱকৰ এটি চিত্ৰ বঢ়িয়াকৈ অঙ্কন কৰিছে। দেশ-বক্ষাৰ আহ্বানত যেতিয়া তবগীৰ তৰুণ প্ৰাণ কান্দি উঠে, তেওঁক কোনেও বাধা দি বাধিবৰ সাধ্য নোহোৱা হ’ল; অইন কি, নিজৰ পিতৃ-মাতৃৰ বাধা লঙ্ঘন কৰি দেশ-শত্ৰুৰ বিপক্ষে তেওঁ মাটৈ নিনাদে আগবাঢ়ি গ’ল—

“জননী লঙ্কাৰ মোৰ ছুৱাৰ মুখত—শত্ৰুভাৱে থিয় দিছা যেতিয়া ৰাঘৱ—তুমি মোৰ মহাশত্ৰু সাত জনমৰ।” এই বুলি তবগীসেনে বুকুৰ তেজৰ অৰ্থ লৈ অকূল কালসাগৰত নিজৰ জীৱন-তবগী উটুৱাই দিলে। লঙ্কাবাসী ধগ্গ হ’ল।

হাজৰিকাৰ এই ছয়োখন নাটেই কাব্যধৰ্ম্মী। অলঙ্কাৰৰ আভিধান্যই নাটকীয় ক্ৰটীক বহুতো ঠাইত আত্মগোপন কৰি বাধিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। নাটকীয় ভাষা চৰিত্ৰানুগত হোৱা বাঞ্ছনীয়—“Dialogue should be natural, appropriate and dramatic, which means that it should be in keeping with the personality of the speakers, suitable to the situation in which it occurs.” (Hudson’s ‘An Introduction to the study of Literature’). কিন্তু কবি নাট্যকাৰজনৰ লিখনীয়ে এই নিয়ম লঙ্ঘন কৰিছে। বোধহয় কাব্য মোহান্তাই নাট্যকলাক অজ্ঞাতসাবেই নেওচা দি আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ কুঠাবোধ নকৰিলে। ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰজনে আত্মগোপন কৰে আৰু কবিকনে কুযুক্তি দাৰি ওলাই আহে। একেখন নাটতে কবি-নাট্যকাৰৰ এই লুকাভাঙুৱে সমালোচকক আৰোহণৰ মধুৰ খোৰাক যোগায়।

এই নাট লখনত গুহক চঙাল, সবম্বা বাকসী, গাভাৰী, উত্তৰা, অভিনয় আদি

প্ৰত্যেক চৰিত্ৰই প্ৰায় একে ধৰণে কাব্যিক বীতিত বচন মতা দৃশ্য লৌকিকৰূপে অস্বাভাৱিক; অথচ ছন্দ মোহাৰুতাই নাট্যকাৰক এই বীতি অৱলম্বনত বাধা দি ৰাখিব পৰা নাই। আত্মোপাস্ত ব্যাপ্ত অমিত্ৰ ছন্দই ছয়োখনৰে নাট্যিক অঙ্গ-বিশেষক বিকাশ লাভ কৰাত স্বাভাৱিকতে বাধা জন্মাইছে।

পৌৰাণিক নাটৰ ভিতৰত ‘কল্পিনী হৰণ’, ‘সীতা’, ‘দময়ন্তী’ত নাট্যকাৰে অঙ্কীয়া নাটৰ কলা-কৌশল কিছু সংযোগ কৰি আধুনিক নাটত ন-পূৰণিব সংমিশ্ৰণ এটা দেখুওৱাৰ প্ৰচেষ্টা কৰিছে। ‘সীতা’ৰ ‘প্ৰস্তাৱনা’ত “প্ৰলয় পয়োখিজলে.....” জয়দেৱ-বচিত সংস্কৃত স্তোত্ৰেৰে দশাৱতাৰ নৃত্য প্ৰদৰ্শনৰ নিৰ্দেশ দিয়া হৈছে; লগতে আছে মাধৱদেৱ-বচিত “মংস্কুৰ্ম নৰসিংহ” ঘোষা। ১ম অঃ ১ম দৃশ্যতে “জয় জয় ৰাম ৰাঘৱ.....” এই বৰগীতটি দিয়া হৈছে; ৩য় অঙ্ক ১ম দৰ্শনত “সত্ৰীয়া অঙ্কীয়া ভাওনা”ৰ আৰ্হিত “নটুৱা নৃত্য”ৰ নিৰ্দেশ আছে। ৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় দৰ্শনত সূত্ৰধাৰ আৰু সঙ্গীৰ প্ৰৱেশ দেখুৱাই সূত্ৰধাৰৰ মুখত ৰামায়ণী পদ কেইকাকিমান দিয়া হৈছে। উক্ত প্ৰস্তাৱনা, বৰগীত, নটুৱা নৃত্য, সূত্ৰধাৰৰ মুখত ৰামায়ণী পদ—এইবোৰৰ নাট্য-কাহিনীৰ সৈতে অপৰিহাৰ্য্য সম্বন্ধ বিশেষ একো নাই। গতিকে অঙ্কীয়া নাটৰ সৈতে যি কেইটা সম্বন্ধ দেখুৱাব খোজা হৈছে, ই নাট্যবস্তুৰ বিক্লিপ্ত সংযোগ মাথোন। ‘দময়ন্তী’ নাটত অঙ্কীয়া নাটৰ কলা-কৌশল সংযোগ অৱশ্যে বেছি আভ্যন্তৰীণ আৰু আৱশ্যকীয় হোৱা দেখা যায়। প্ৰথম দৰ্শনত সূত্ৰধাৰ আৰু সঙ্গীৰ কথোপকথনত অঙ্কীয়া নাটৰ বীতি অনুসৰি নাট্যবস্তু নিৰ্দেশ, আৰু চৰিত্ৰ নিৰ্দেশ দিয়া হৈছে। ৬ষ্ঠ দৰ্শনতো পৰৱৰ্তী বিষয়ৰ সূচনা কৰি মধ্যৱৰ্তী বিষয় উল্লেখ কৰা হৈছে। সেইদৰে ২য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন, ৩য় অঙ্ক ১ম, ৪ৰ্থ আৰু ৫ম দৰ্শনত সূত্ৰধাৰৰ বচন অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰী বচন অনুৰূপ হোৱা সাদৃশ্য মন কৰিব লগীয়া (অৱশ্যে অঙ্কীয়া নাটৰ ভাষা ব্ৰজাৱলী, এই নাটৰ আধুনিক অসমীয়া)।

‘সূত্ৰধাৰ’, ‘সঙ্গী’ আদিৰ সন্নিৱেশ আধুনিক নাট ‘ৰামনৱমী’, ‘বঙাল-বঙালনী’ আদিতো আগতেই কৰা হৈছিল। অগ্ৰাণ্ত ছুই-চাৰিখনতো নোহোৱা নহয়। এইদৰে আধুনিক নাটত পৌৰাণিক নাটৰ আঙ্গিক-বিশেষৰ সংযোগ-স্থাপন প্ৰচেষ্টা-বহু নাট্যকাৰে আগব পৰাই কৰিছে। হাজৰিকাৰ নাটতো এই একেটা প্ৰচেষ্টা দেখা যায়।

সতী—(পাঁচ-অঙ্কীয়া) ১৯৩৮ চনত এই নাট বচনা কৰা হৈছিল বুলি লিখকে ‘নিবেদন’ত উল্লেখ কৰিছে, কিন্তু ই প্ৰকাশ হয় ’৬২ চনত। ‘সতী’ দক্ষ-হুহিতা সতী পাৰ্বতী। এই কাহিনী অৱলম্বন কৰি ইয়াৰ আগতে ‘দক্ষ-যজ্ঞ’ নাম দি বেণুধৰ ৰাজখোৱাই ১৯০৮ চনত পোন প্ৰথম এখন নাট বচনা কৰিছিল (‘বেণুধৰ ৰাজখোৱা’ আখ্যা ক্ৰষ্টব্য)। কাহিনী-বিষয়ত ৰাজখোৱাৰ নাটৰ সৈতে হাজৰিকাৰ নাটৰ

পাৰ্থক্য বিশেষ নাই। ৰাজখোৱাৰ নাট গম্ভয়, হাজৰিকাৰ ছন্দময়। লক্ষ্মীনাৰায়ণৰ ভূমিকা হাজৰিকাৰ নাটৰ অইন এক বৈশিষ্ট্য। ৰাজখোৱাৰ নাটত চৰিত্ৰৰ ৰচনাত মাথোন বিষ্ণুনাৰায়ণৰ নাম আছে। কালী, তাৰা আদি দশ মূৰ্ত্তিৰ সঘন আবিৰ্ভাৱ আৰু অন্তৰ্দ্ধানে হুয়োখনতে মঞ্চত দৃশ্য-প্ৰদৰ্শনৰ জটিলতা সৃষ্টি কৰিছে। হুয়োখনতে যজ্ঞ-ধ্বংস দৃশ্যত বোঁজৰসে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে।

মানস-প্ৰতিমা—(পাঁচ-অঙ্কীয়া) ফাৰ্চি সাহিত্যৰ ‘জীৱহীন্দ’ আখ্যানৰ জুমুখিৰে ১৯২৫ চনত এই নাট ৰচনা কৰা হৈছিল; প্ৰকাশ হৈছে ১৯৪৮ চনত। নাটখনিত বুৰঞ্জীমূলক চৰিত্ৰ-নাম-ধাৰী চৰিত্ৰ ছটামান আছে, যেনে, কদ্ৰসিংহ, বুঢ়াগোঁহাই আদি; এইবোৰত বুৰঞ্জীৰ আঁচ আছে, কিন্তু সাঁচ নাই। কদ্ৰসিংহৰ বজ্জ-বিজয় অভিলাষ, জয়াৰ সৈতে জেবেঙাৰ পবিত্ৰ সত্ৰ স্থাপন, এইবোৰত বুৰঞ্জীৰ আঁচ দেখা যায়। কদ্ৰসিংহ যোগেশ্বৰৰ কন্যা সাদৰীৰ ৰূপত মতলীয়া হোৱা কথা আৰু এই প্ৰসঙ্গত কল্পিত কাহিনী-বিশ্বাস বোমাঞ্চ-ধৰ্ম্মী। ভাটীৰ ভাস্কৰ্য্য-নিপুণ খনিকৰ ঘনশ্যামৰ সৈতে সাদৰীৰ প্ৰণয়-সত্ৰ ঘটি উঠে আৰু সেয়ে ক্ৰমাত গাঢ়তৰ হৈ কদ্ৰসিংহৰ প্ৰণয়-পথৰ কণ্টকৰূপে ফিয়া কৰে। সাদৰী-ঘনশ্যামৰ প্ৰেম-আলিঙ্গন হ’ল মৃত্যু-শয্যাৰ মাথোঁ। সাদৰী-অন্বেষণৰ ব্যৰ্থ প্ৰয়াসত কদ্ৰসিংহই দিঠকতে সপোন দেখিলে।

সাদৰীৰ সৈতে কদ্ৰসিংহৰ প্ৰথম পৰিচয় আৰু অল্পভাগ-সৃষ্টিত মহাকাব্য কালিদাসৰ শকুন্তলা-দৃশ্যস্তব পূৰ্বভাগ-অঙ্কৰৰ সাদৃশ্য আছে। ঘনশ্যামে নগাবাজ্য আৰু অসম সীমান্তত থকা পৰ্বত সাদিনত কাটি-কুটি মাটিৰ সমান কৰা কাহিনীভাগ হাজৰিকাৰ ‘নবকান্ধব’ নাটকত থকা নবকান্ধব-বিশ্বকৰ্ম্ম কাহিনী ভাগৰ প্ৰতিধ্বনি যেন লাগে।

কনৌজ কুঁৱৰী (বা হিন্দুস্থান বিজয়)—(পাঁচ-অঙ্কীয়া) পূৰ্ণাঙ্গ নাট ৰচনা-বিষয়ত ঐতিহাসিক নাট ‘কনৌজ কুঁৱৰী’ আৰু পৌৰাণিক নাট ‘বেউলা’ হাজৰিকাৰ প্ৰথম ৰচনা। ‘কনৌজ কুঁৱৰী’ সত্ৰে লিখকে নিজেই কৈছে—“কনৌজ কুঁৱৰী নাটখনি ৰচনা কৰো ১৯২৩ চনত—কটন কলেজৰ ১ম বাৰ্ষিক জ্যেষ্ঠ ছাত্ৰ অৱস্থাত। ১৯২৪ চনৰ ১ নবেম্বৰত উত্তৰ গুৱাহাটীৰ ছাত্ৰ সমাজে পোন প্ৰথমে ইয়াক কামৰূপ বজৰকত ভোলে। সেইদিনা লিখকৰ নাটৰ প্ৰথম অভিনয়ৰ দিন হিচাপে আৰু ১৯২৬ চনৰ সবস্বতী পূজাৰ দিনা গুৱাহাটীৰ একতা সভাৰ সভ্য সকলে প্ৰথমে এই নাট অভিনয় কৰাৰ্থে ভাৱে অভিনয় কৰা হিচাপে আমাৰ জীৱনৰ স্মৰণীয় দিন।”

(“নিৱেদন”—‘কনৌজ কুঁৱৰী’)

অতীততে “বিদেশী মুছলমান সকল” ভাবতবৰ্জিত কেনেকৈ সোমাবলৈ সুবিধা

পালে ইয়াকে নাটখনিত দেখুৱাব খোজা হৈছে। গতিকে ইয়াত যি সংঘৰ্ষ দেখুওৱা হৈছে, সি আজিকালিৰ ভাৰতীয় হিন্দু-মুছলমানৰ ভিতৰত কেতিয়াবা হোৱা বিৰোধ-তুল্য বুলি ধৰিলে ভুল হ'ব। নাট্যকাৰে এই দৃশ্যকাব্যত দেখুৱাব খুজিছে যে হিন্দুৰ শত্ৰু মুছলমান নহয়, হিন্দুৰ প্ৰধান শত্ৰু হিন্দুৱেইহে। কবিৰ ভাষাত কব গলে—

“আৰ্য্যৰ সন্তানবোৰ থাকে যদি মিলি

হয়নে ভাৰতভূমি আজি মৰিশালি ?”

সৰ্বভাৰতীয় ভিত্তিত ৰচিত অসমীয়া ঐতিহাসিক নাট কেইখনৰ ভিতৰত হাজৰিকাৰ ‘কনৌজ কুঁৱৰী’ প্ৰথম। জয়চন্দ্ৰ (জয়চাঁদ) আৰু পৃথীৰাজৰ বিৰাদ-বিদ্ৰোহক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাট্যৰস্ত্ৰৰ পাতনি মেলা হৈছে। এই কন্দলেই কাহিনীৰ “বীজ” হৈ মহাযুদ্ধ-কপী মহীকহত পৰিণত হ’ল আৰু হিন্দুস্থানৰ বীৰকেশৰী পৃথীৰাজৰ পতনত তাৰ ‘ফলাগম’ৰ সূচনা হ’ল।

ইতিহাসৰ কাহিনী—খৃঃ প্ৰায় একাদশ-দ্বাদশ শতিকাৰ কাহিনী; দিল্লীখনৰ অনঙ্গপাল অপুত্ৰক আছিল বাবে যুত্ৰাকালত তেওঁ নাতিয়েক পৃথীৰাজক সিংহাসন গটাই যায়। তাতে তেওঁৰ অইনজন নাতিয়েক জয়চাঁদ ক্ৰোধত অধীৰ হৈ পৃথীৰাজৰ মহাশত্ৰু হৈ পৰিল। জয়চাঁদৰ সংযুক্তা নামেৰে এগৰাকী অতি কপৱতী আৰু গুণৱতী কন্যা আছিল। ছোৱালী গাভৰু হোৱাত বজাই স্বয়ম্বৰ সভা পাতি পৃথীৰাজৰ বাহিৰে প্ৰায় সকলো ৰাজপুত কোঁৱৰকে নিমন্ত্ৰণ কৰিলে; ইপিনে পৃথীৰাজক অপমান কৰিবৰ উদ্দেশ্যে চুৱাবত তেওঁৰ যুষ্টি এটা স্থাপন কৰি ৰাখিলে। স্বয়ম্বৰ আবন্ত হ’ল। সংযুক্তাই সকলোকে নেওচা দি পৃথীৰাজৰ যুষ্টিতেহে বৰমাল্য প্ৰদান কৰি সমজুৱাক স্তম্ভিত কৰিলে। পৃথীৰাজ ছন্দবেশ ধৰি সভাত উপস্থিত আছিল। সংযুক্তাক লৈ তেওঁ দিল্লী পালেগৈ। সেই সময়তে মহম্মদ ঘোৰীয়ে ভাৰত আক্ৰমণ কৰে আৰু পৃথীৰাজ তেওঁৰ বিপক্ষে থিয় দিয়ে। প্ৰথমবাৰৰ যুদ্ধত মহম্মদ ঘোৰী হাৰি ভাৰত ত্যাগ কৰে, দ্বিতীয় বাৰত পৃথীৰাজক পৰাজয় কৰি ভাৰত অধিকাৰ কৰে। এয়েই ভাৰতত প্ৰথম মুছলমানৰ বিজয়-চুন্দুতি।

নাট্য-কাহিনী—ইতিহাসৰ এই জকাটোৰ ওপৰত নাট্যকাৰে কল্পনাৰ বহণ সানি কাহিনী ৰঙে-ৰসে ভৰপূৰ কৰি তুলিছে প্ৰধানকৈ এই কেইটা উপাদানেৰে—বিজয়-বিজয়া উপকাহিনী, নৃত্য-গীত পটীয়সী গাভৰু দিলজানৰ অৱতাৰণা, হোজা ভিল হৰ্দাবৰ নিভাঁজ চক্ৰিহাৰন, গিয়াচুদ্দিনৰ হাশ্বমথুৰ কথা-বতৰা, চাৰণ আৰু বালক-বালিকা সকলৰ স্তোত্ৰ-গীতাদিৰ মধুৰ সমাবেশ। কনৌজৰ সেনাপতি বিজয়সিংহ সংযুক্তাৰ প্ৰেমপাশত আৱদ্ধ হৈ এদিন তেওঁৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিবলৈ উদ্ভত হয়। বুদ্ধিমতী সংযুক্তাই “উধাঙ” বুলি তেওঁক চকু মুদাই লৈ সখীয়েক বিজয়াৰ

সৈতে ভেৰঁৰ মিলন ঘটাই দি বহুস্তৰ সৃষ্টি কৰে। অৱশ্যে এনে আকস্মিক নাটকীয় মিলন বহুস্তৰ অন্ত্যন্ত নাটকতো নোহোৱা নহয়।

বীৰাজনা নাৰীৰ অদ্ভুত বীৰত্ব আৰু সাহস দেখুৱাবলৈকে দিল্লীৰ ৰাজসভাত যুদ্ধ-প্ৰস্তাৱত সন্মতি প্ৰকাশ নকৰা পৃথীৰাজ প্ৰমুখ্যে সদস্যগণৰ মাজত সংযুক্তাৰ যোগেদি যুদ্ধ প্ৰস্তাৱ দাঙি ধৰাই ভেৰঁলোকক যুদ্ধলিপ্ত কৰা হৈছে। সকলোৰে পিছ-ছহকা মত ওফোৰাই সংযুক্তাই বেগেৰে লৰি আহি বীৰদৰ্পে কৰ ধৰে—

“কেতিয়াও নহয়, কেতিয়াও নহয়। দেশবৈৰীয়ে আহি ঘৰৰ চোতালত বিজয়-ডঙ্কা বজাব লাগিছে আৰু ৰাজপুতে ছুৱাৰ চুকত সোমাই বিশ্ব বিজয়ৰ সপোন সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে।এনে ঘৃণিত সিদ্ধান্তত ৰাজপুত পুৰুষ সন্মত হলেও ৰাজপুত নাৰী কেতিয়াও সন্মত হ'ব নোৱাৰে।” (১ম অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)। এই সংযুক্তায়েই দিল্লীৰ সিংহাসন পৃথীৰাজক দিয়া কথা লৈ পিতাক জয়চাঁদৰ বিৰুদ্ধে থিয় দি নাটকীয় ঘটনাৰ সংঘাত সৃষ্টি কৰিলে—কনৌজ কুঁৱৰীয়ে মহাশত্ৰুৰূপে কাৰ্যা পৰিচালনা কৰিব ধৰিলে।

নায়িকা সংযুক্তাৰ চৰিত্ৰত বীৰ বসৰ বজা প্ৰৱাহিত হৈছে। সীতা, সাৱিত্ৰী আদি পুণ্যশ্লোকা সতীৰ দৰে স্বামীৰ অলস্ত চিত্তাত প্ৰৱেশ কৰি সংযুক্তাই প্ৰাচীন আদৰ্শ ৰক্ষা কৰি গ'ল। এইখিনিতে ঐতিহাসিক নাটখিনিয়ে পৌৰাণিক ধাৰা সাৱিত ললে, অলৌকিক নাট্যকলা সৃষ্টি হ'ল।

নৰ্ত্তকী গাভৰু দিলজানৰ যোগেদি নাট্যকাৰে শূদ্ৰাৰ বস-ভাণ্ডাৰ হাতত লৈ নানা ধৰণৰ কেলি-কৌতুক কৰি দেখুৱাইছে। কাম-সেন্দূৰৰ মোহিনী ৰাণ মাৰি বঙে বঙিয়াল এই গাভৰু ছোৱালীজনীয়ে মহম্মদ ঘোৰীৰ দিল-দৰিয়াত প্ৰেমৰ ৰাণ উথলালে, গিয়াছুদ্দিন, দেৱীসিংহ আদিও প্ৰেম-পগলা হ'ল।

পদ্মধৰ চলিহাৰ ‘কেনে মজা’ (১৯২০)ত জুলেখা নৰ্ত্তকীৰ চৰিত্ৰৰ সৈতে দিলজানৰ কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য চকুত পৰে।

টিকেস্ত্ৰজিৎ—(পাঁচ-অক্টোব্ৰা)—এইখন হাজৰিকাৰ ৪ৰ্থ ঐতিহাসিক নাট। মণিপুৰ ইতিহাসৰ বাঙলী পাতৰ এখিলাই নাটখনিৰ মূল ধাপনা, দেশপ্ৰাণ মণিপুৰী বীৰ টিকেস্ত্ৰজিৎ অসমীয়া মাত্ৰৰে স্বদেশ প্ৰীতিৰ প্ৰেৰণাৰ ধলি। জ্যোতিৰ্দ্ৰয় ৰায় বৰিত “The History of Manipur”ৰ পৰা ইয়াৰ কাহিনী সংগ্ৰহ কৰি ১৯৫৮ চনত নাটখনি অনাৰ্ঠাৰ যোগে প্ৰচাৰ কৰা হয়, ১৯৫৯ চনত গুৱাহাটীৰ বিহতলীত মুকলি হওঁতে অভিনীত হয়। সেই একে বছৰতে অনাৰ্ঠাৰ কেন্দ্ৰই ‘সেনাপতি টিকেস্ত্ৰজিৎ’ক সৰ্বভাৰতীয় জাতীয় নাট্যাৱলম্বনৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰি তিনি তিনি ভাৰতীয় আকস্মিক জাৰ্ণালৈ ভৰ্ত্তমা কৰাই আকাশ-বানীৰ সকলো কেন্দ্ৰৰ যোগেদি প্ৰচাৰ কৰে।

১৮৫৭ চনৰ ভাৰতৰ স্বাধীনতা সংগ্ৰাম সৰ্বজন-বিদিত। দেশ ব্যাপি আন্দোলন হ'ল, দেশপ্ৰেম জাগিল, শত-সহস্ৰ শহিদৰ বুকুৰ তেজেৰে নৈৰৈ গ'ল। তথাপি স্বাধীনতা-মণি লাভ নহল। সেয়েহে দেশপ্ৰাণ ছই-চাৰিজন লোকৰ প্ৰেৰণাই কাৰ্য্য-ক্ষেত্ৰত মূৰ্ত্তকপ লৈ দেখা দিব ধৰিলে। মণিপুৰী ৰাজ পৰিয়ালৰ বীৰ টিকেস্ত্ৰজিত এনে দেশপ্ৰাণ বীৰ সকলৰ অগ্ৰতম। ১৮৯১ চনত বৃটিছৰ বিৰুদ্ধে এইজন বীৰৰ নেতৃত্বত সংগ্ৰাম আৰম্ভ হৈছিল। মাহ ধৰা নপৰিল যদিও, বিল ঘোলা হ'ল আৰু টিকেস্ত্ৰই বৃটিছৰ হাতত চিপ্‌জৰী লৈ অন্তিম বিদায় লব লগীয়াত পৰিল।

‘কনৌজ কুঁৱৰী’ৰ দিলজানৰ দৰে এই নাটকতো মধুমঞ্জুৰী নামৰ কাল্পনিক নৰ্ত্তকী এজনীৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। কিন্তু দিলজানে মূল কাৰ্য্য কাহিনীত বিশেষ কাৰ্য্যভাৱ লোৱা নাই। ই একেবাবে উপকৰা চৰিত্ৰ। অথচ, মধুমঞ্জুৰী, নৰ্ত্তকী হলেও, দৰবাৰত নাচ-গানৰ যোগেদি বৃটিছৰ গোপন তথ্য সংগ্ৰহ কৰে আৰু নাৰী সৈন্তৰ সহায়ত চোৰাং-চোৱাৰ কাৰ্য্য কৰে। প্ৰবীণ ফুকনৰ ‘মণিৰাম দেৱান’ৰ ‘ফুলকুমাৰী’ৰ সৈতে এই চৰিত্ৰ তুলনীয়।

বসিকলালৰ মুখত বঙালী ভাষা, গ্ৰিমউদ আৰু কুইটন চাহাবৰ মুখত ইংৰাজী-মিহলি অসমীয়া এই নাটৰ ভাষিক বৈশিষ্ট্য। আৱেগ-মুহূৰ্ত্তত নাট্যকাৰে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দযুক্ত ৰচন প্ৰয়োগ কৰি আগৰ প্ৰায়বোৰ নাটতে যি এটা কাব্যিক ৰীতিৰ আশ্ৰয় লৈছিল, এই নাটকত সেই ৰীতি একেবাবে বৰ্জন কৰিছে। ৰোধহয় ই যুগ প্ৰভাৱ। যুগৰ আহ্বান ক্ৰমে ৰোধহয় নাট্যকাৰে তেওঁৰ অন্তৰৰ গোপন কবিজনক ইয়াত ভুমুকি মাৰিবলৈকে স্তুবিধা দিয়া নাই।

হাজৰিকাৰ নাট্যাৱলীৰ কেইটামান লক্ষণ—(১) ‘প্ৰস্তাৱনা’ তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ প্ৰায় অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ। চমু একাঙ্কিকা সমূহত বাদে, ‘নন্দহুলাল’ আৰু ‘চম্পাৱতী’ত বাদে তেওঁৰ আটাইবোৰ নাটতে ‘প্ৰস্তাৱনা’ আছে। কিন্তু এই প্ৰস্তাৱনা-সমূহ সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰস্তাৱনাৰ সূত্ৰ অল্পসৰি ৰচিত নহয়, সকলোবোৰ প্ৰস্তাৱনা সমধৰ্মীও নহয়। তেওঁৰ ‘নৰকাসুৰ’ আৰু ‘কনৌজ কুঁৱৰী’ৰ প্ৰস্তাৱনা আধুনিক কবিৰ সংস্কৃত ৰচনা। ই দেশমাতৃকৰ প্ৰতি স্তুতি-গীত। ‘নৰকাসুৰ’ৰ আৰাধ্যা দেৱী জ্যোতিৰ্ময়ী কামৰূপা জননী; ‘কনৌজ কুঁৱৰী’ৰ হিমাজি-শিখৰ-ছিতা ভাৰতমাতা। ‘কল্যাণী’ৰ প্ৰস্তাৱনাৰ ৰচক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ “কোন কোন আহিছা আইক পূজিবলৈ”। ইয়াত আছে মাতৃ-পূজাৰ বাবে দেশবাসীলৈ কবিৰ আকুল আহ্বান। ‘বেউলা’ৰ প্ৰস্তাৱনাত আছে নেতা, পদ্মা, আৰু নাৰদৰ মাজত হোৱা আলোচনা আৰু চন্দ্ৰধৰ সাউদৰ শক্তিৰ

* “অসমা স্তবমা কামৰূপা ...” (‘নৰকাসুৰ’)ৰ ৰচক চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা; “অতীত কীৰ্ত্তি মতিতং... ” (‘কনৌজ কুঁৱৰী’)ৰ ৰচক পদ্মধৰ চগিহা।

কথা। নাৰদে উবা-অনিকঙ্কক বেউলা-লক্ষীন্দাৰ ৰূপে পৃথিৱীত পুনৰ্জন্ম লাভ কৰিবলৈ আদেশ দিছে। এইদৰে এই প্ৰস্তাৱনাত নাটখনৰ নায়ক-নায়িকাৰ কিঞ্চিত পৰিচয় দাঙি ধৰা হৈছে। ‘শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ’ৰ প্ৰস্তাৱনা সীতা-স্বয়ম্বৰ; ইয়াত বামে হৰদ্বন্দ্ব ভঞ্জন কৰি জ্ঞানকী সীতাক লাভ কৰে। ‘কুৰুক্ষেত্ৰ’ৰ প্ৰস্তাৱনা কৌৰৱ-পাণ্ডৱৰ পাশা-খেল; ইয়াত পঞ্চ পাণ্ডৱ পৰাজিত হৈ বনবাস খাটিবলৈ পৰবন্ধ হয়; বন্যহৰণ কৰি দ্ৰৌপদীক ৰাজসভাত লাঞ্ছিত আৰু আৰু অপমানিত কৰা হয়। শ্ৰীকৃষ্ণৰ আকস্মিক আবিৰ্ভাৱত ৰাজসভা উদ্ভাষিত হৈ উঠে। ‘সীতা’ৰ প্ৰস্তাৱনা কৰি জয়দেৱৰ “প্ৰলয় পয়োধিজলে ধৃতৱানসি ৱেদম্” স্তোত্ৰতে সীমাবদ্ধ। স্তোত্ৰ-পাঠৰ লগে লগে সত্ৰীয়া আৰ্হিৰ দশাৱতাৰ নৃত্য হৰ লাগে বুলি ইঙ্গিত দিয়া আছে। ‘দময়ন্তী’ত সূত্ৰধাৰ আৰু সঙ্গীৰ যোগেদি বিষয়-পৰিচয়ৰ ইঙ্গিত দাঙি ধৰা হয়; ই সংস্কৃত প্ৰস্তাৱনাৰ আৰ্হিত ৰচিত। এইবোৰ উদাহৰণৰ পৰা দেখা যায়, প্ৰস্তাৱনা-সংযোগ নাট্যকাৰ হাজৰিকাৰ প্ৰায় অপৰিহাৰ্য্য নীতি; কিন্তু ই বিভিন্ন-ধৰ্মী।

(২) নাটকীয় বিন্যয়, বিভীষিকা সৃষ্টিৰ বাবে তেওঁ প্ৰায়েই অগ্নি, ধুমুহা, বিদ্যুৎ, বজ্ৰপাত, বৰুণপাত বা তেনে কোনো দৃশ্যসজ্জাৰ প্ৰৱৰ্ত্তন কৰে। ‘নন্দ-হলাল’ত (১ম অঃ ৭ম দৃঃ) কোলাত কেচুৱা লৈ বনুদেৱে যমুনা পাৰ হোৱা দৃশ্যত শিলাবৃষ্টি, ধুমুহা, বিজুলী, মেঘগৰ্জন দিয়া হৈছে। বনুদেৱৰ মূৰৰ ওপৰত বাসুকিয়ে কণা মেলি ছত্ৰ ধৰি আছে। দূৰৈত পানীৰ ওপৰেদি শিয়াল এটা নামি যায়। তাকে দেখি বনুদেৱ পানীত নামে। নাট্যকাহিনী পিনৰ পৰা চালে এই দৃশ্য-সমূহ এফাকি ৰচনেৰেই সমাপ্ত কৰিব পাৰি, কিন্তু নাটকীয় বিন্যয় সৃষ্টিৰ বাবেহে এনেবোৰ দৃশ্যৰ আশ্ৰয় লোৱা হৈছে। ‘নৰকাসুৰ’ত (২য় অঃ ৩য় দৃঃ) পৰ্বত-সদৃশ ভয়ঙ্কৰ উৰ্মিমাল্যৰ মাজত বৰুণৰ প্ৰাসাদ আৰু জয়ন্তস্তম্ভ এবাৰ ওপৰলৈ উঠা দেখা যায়, এবাৰ জল-ভৰজন্ত অস্তৰ্দ্ধান হয়। ঘোৰ অন্ধকাৰ। প্ৰকৃতিৰ বিভীষিকা সৃষ্টি, ধুমুহা, বজ্ৰ, বিজুলী। হাতত সুতীক্ষ্ণ বৈষ্ণৱাজ লৈ নৰকাসুৰে সেইপিনে চাই থাকে। ‘বেউলা’ত (২য় অঃ ১ম দৃঃ) হাতত হেমতাল লৈ চন্দ্ৰধৰৰ সাগৰৰ বুকুত ভাহি ফুৰা দৃশ্যটোও এনে বিন্যয়-বিভীষিকা-পূৰ্ণ। ‘কল্যাণী’ত (২য় অঃ ২য় দৃঃ) সেনাপতি-পুত্ৰ বসন্তকুমাৰে অস্পৃশ্য-বিলাকৰ পঁজা ঘৰবোৰত জুই লগাই দি ল’ৰা-তিবোতাৰ চিঞৰ-বাখৰ দেখিছে তৃপ্তিলাভ কৰিছে। ‘কনোজ কুঁৱৰী’ৰ শেষ দৃশ্যটোও অশানৰ চিতাগ্নিৰ সমুখত কলনা কৰা হৈছে।

(৩) সুস্থ শাস্ত্ৰ পৱিত্ৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে নাট্যকাৰৰ সঘন আশ্ৰয়হীন হৈছে পোহৰৰ চিকমিকনি, অন্ধ-ঘণ্টা, ডবা-বৰকাঁহ, বীণা-বাঁজীৰ বাতৰনি, বন্দনা-গীত আদি। ‘চম্পাৱতী’ত (৫ম অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ) বিধৱা পুৰোহিত-কস্তা যুতিৰাৰ শিৰ

শ্ৰীকৃষ্ণই যেতিয়া স্পৰ্শ কৰে সেই মুহূৰ্ত্ততে তেওঁৰ গাত স্বৰ্গীয় জ্যোতি পৰে আৰু যুতিকা জ্যোতিৰ্ময়ী হৈ উঠে। ‘নন্দহলাল’ এনেবোৰ দৃশ্যৰেই সমষ্টি। এই নাটত বস্তুদেৱক বন্দী কৰি থোৱা পোতাশালৰ ভিতৰতো দৈৱকীৰ পুত্ৰ-জন্মকালত শঙ্খ-ঘণ্টা-ডবা বাজি উঠে; কাৰাগাৰ হঠাৎ স্বৰ্গীয় আলোকেৰে পোহৰ হৈ পৰে। সেইদৰে দ্বিতীয় অঙ্ক ১ম দৃশ্যত নন্দালয়ত শঙ্খ-ঘণ্টাৰ বাজ হয়; ধূপ-ধূনাৰে চতুৰ্দ্দিশ আমোল-মোলায়। ৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় দৰ্শনত গোপীসকলে নাম গায়, শ্ৰীকৃষ্ণই বাঁহী বজায়।

এনেবোৰ পুত্ৰ-পৰিত্ৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে কোনো কোনো ঠাইত তাপস বালক-বালিকা, তপস্বী, সন্ন্যাসী, ব’বাগী, পূজাৰী, চাৰণ আদি চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰি তেওঁলোকৰ মুখত স্তুতি-বন্দনা গীত, সংস্কৃত শ্লোক আদিৰ আবৃত্তি কৰা হৈছে। পৌৰাণিক নাট্য কাহিনীৰ সৈতে এনেবোৰ চৰিত্ৰৰ বিষয়-গত সংযোগ বা সামঞ্জস্য স্বাভাৱিক; অথচ ঐতিহাসিক, সামাজিক আদি নাটতো নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধন-কল্পে এনেবোৰ চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা বিৰল নহয়। সামাজিক নাট ‘কল্যাণী’ত দিয়া সংস্কৃত সূৰ্য্য-স্তবটোৰ (‘জবাকুসুম সঙ্কাশং’) উদ্দেশ্য পৰিত্ৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিত বাদে অইন একো নহয়। ইয়াৰে ৩য় অঙ্ক ১ম দৰ্শনত দিয়া দুৰ্গা-স্তবৰ উদ্দেশ্যও এয়েই। কাল্পনিক নাট ‘মানস প্ৰতিমা’ৰ কীৰ্ত্তন-পদ “ধন্য ধন্য কলি কাল,” ঐতিহাসিক নাট ‘কনৌজ কুঁৱৰী’ৰ ৰাজসভাত চাৰণ সকলৰ স্তুতি-গীত এই একে উদ্দেশ্য-মুখী।

(৪) নাট্যমোদ সৃষ্টিৰ বাবে লিখকে কাহিনী-প্ৰসঙ্গতে যিবোৰ আলম্বন গ্ৰহণ কৰিছে তাৰ ভিতৰত বিবিধ সঙ্গীত (বিহুগীত, বনগীত), বৰগীত, দ্বৈত সঙ্গীত, ভাষান্তৰ-মাধ্যম, বিয়নী-মেল, বাটকৰা-হাটকৰা আদিৰ লগু বচনসমূহেই প্ৰধান, যেনে—

(ক) দ্বৈত সঙ্গীত—গুৱাল-গুৱালনীৰ মাজত (‘নন্দহলাল’ ২য় অঃ ২য় দৃঃ);

আবদালা-মৰ্জিয়ানাৰ মাজত (‘মৰ্জিয়ানা’ ২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ);

ধিংবাম-বংদৈৰ মাজত (‘মানস-প্ৰতিমা’ ১ম অঃ ৩য় দৃঃ);

(খ) ভাষান্তৰ-মাধ্যম—‘কনৌজ কুঁৱৰী’ত ভীল ছৰ্দাবৰ বচনত হেনাহচা অসমীয়া, যেনে, “হেৰ হেনাপতি অ! তই মাহুহজনী হৈতে হেইদৰে নাচিছে কিয়? হামি তুৰু হেইদৰে নাচা দেখি বাল নাই বুলিছে।” (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)।

‘মৰ্জিয়ানা’ত কেইবাটাও চৰিত্ৰৰ বচনত অসমীয়াত সততে প্ৰয়োগ নোহোৱা আববী, পাৰ্চী শব্দৰ বহুল প্ৰয়োগ, যেনে, ‘বিলকুল’, ‘দৰ্জা’, ‘হুনিয়া’, ‘জুঠা’, ‘জিন্দা’, ‘হায়বান’, ‘বেহুচ’ আদি।

‘টিকেস্ত্ৰজিত’ত ইংৰাজী-বঙালী-হিন্দী মিহলি অসমীয়াৰ প্ৰয়োগ এক প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। গ্ৰিনউদ, কুইণ্টন আদি চাহাবৰ মুখত ইংৰাজী আৰু বাবে-বঙলুৱা ভাষা,

বসিক বাবুৰ মুখত বঙালী, বাকী প্ৰায়বোৰ চৰিত্ৰৰ মুখত অসমীয়া প্ৰয়োগ কৰা হৈছে।

(৫) বাটকুৱা-হাটকুৱা-গ'বখীয়া আদি সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ যোগেদি লঘু হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিও নাট্যমোদৰ যোগান ধৰা হৈছে। 'চম্পাৱতী'ৰ ঘাটৈৰ লগত শ্ৰীকৃষ্ণৰ কথা-বতৰা (৪ৰ্থ অঃ ১ম দৃঃ) ; 'নৰকাসুৰ'ত দুটা বাটকুৱা আৰু মালভোগ দেউৰা কথা-বতৰা (১ম অঃ ৩য় দৃঃ) ; 'মানস-প্ৰতিমা'ত বেণুৰ লগত চম্পাৱতীৰ কথোপ-কথন (২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ) ; খোনা চৰিত্ৰৰ যোগেদিও দুই এঠাইত এই প্ৰয়াস তেওঁৰ পূৰ্ব বচনা 'নৰকাসুৰ' আদিত দেখা যায়। কিন্তু মানুহৰ স্বাভাৱিক দোষ আৰু অজ-বিকলতা আদি লৈ ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপ ভদ্ৰ সমাজৰ কচি-বিগৰ্হিত। অৱশ্যে এই বীতি তেওঁৰ পৰৱৰ্তী বচনা সমূহত বিৰল। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই তেওঁৰ ধেমেলীয়া নাটৰ ঠায়ে ঠায়ে এনে এটা বীতি প্ৰচলন কৰি কুপথ দেখুৱাই থৈ গৈছে।

(৬) প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্যৰ তথা সংস্কৃত আৰু ইংৰাজী নাটকৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ নাটবোৰৰ ঠায়ে ঠায়ে উপলব্ধি কৰা যায়। প্ৰস্তাৱনা, আকাশ-ভাষিত, সঙ্গী, সূত্ৰধাৰ, বৈতালিক আদিৰ সন্নিৱেশ-বীতিত প্ৰাচ্য তথা সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰভাৱ আছে; অঙ্ক আৰু দৃশ্য-বিভাগ, অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ, ইংৰাজী ভাষা-প্ৰয়োগ আদিত পাশ্চাত্য তথা ইংৰাজী নাটকৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়; লগে লগে পৌৰাণিক, বীতি-নীতিৰ মাজতে আধুনিকতাৰ পৰশো বহু ঠাইত পোৱা যায়।

'বীৰাঙ্গনা' (১৯৫২) নাটৰ শেষ দৃশ্যত বীৰাঙ্গনা বমণী মূলাগাভৰুৰ সন্মানৰ অৰ্থে পতাকা এখন তললৈ নমাই সকলোকে ভক্তিভাবে আঠু লবলৈ অনুৰোধ কৰা হৈছে। মৃতজ্ঞনৰ সন্মানৰ অৰ্থে পতাকা নমিত-কৰণ প্ৰথা পাশ্চাত্য, অথচ আঠু লোৱা প্ৰথা প্ৰাচ্য। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ সময়ত শহীদ সকলৰ মৃত্যুত এই প্ৰথাই বহু ঠাইত ব্যাপকতা লাভ কৰিছে। সেয়েহে বোধহয় ১৯৫২ চনৰ নাটত এই বীতি লিপিবদ্ধ হবলৈ সুযোগ ওলাল। অথচ এই একে কাৰণত 'নৰকাসুৰ' (১৯৫০) নাটত নৰকাসুৰৰ মৃত্যুত দীপালী পাতিহে বীৰপুৰুষ জনৰ সোঁতবগীৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে ('নৰকাসুৰ' শেষ দৃশ্য)। দৃশ্যকাব্যত বস-সকাবক দৃশ্যৰ আলম্বন স্বৰূপে দুয়োটা বীতিৰে মূল্য নোহোৱা নহয়। 'আহুতি'ত আধুনিক কবিতাক "নগ্ন ৰাস্তাৰ হৰহ চিত্ৰ" বুলি ব্যঙ্গ কৰা হৈছে।

(৭) সতী-সাক্ষী-ৰূপিণী মহীয়সী নাৰী-চৰিত্ৰক 'ভগৱতী', 'গোসানী', 'মাফু', 'লক্ষ্মী' আদি আখ্যাৰে নাট্যকাৰে ভক্তিৰ আৰ্জলি ৰাচে। বীৰাঙ্গনা মূলা গাভৰু, সৰুজা ('কনৌজ কুঁৱৰী'ত), 'কল্যাণী'ত এনেবোৰ বিশেষণৰ অন্তৰ নাই। ইয়াৰ বাৰা নাৰী জাতিৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ প্ৰতিৰূপ সূচনা অনুমান হয়।

(৮) হাজৰিকাৰ নাট্যাৱলীৰ অইন এটা লক্ষণ আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টি। (‘মাতৃ-মঞ্জল’ত চাব-ডেপুটি কমল সুবিরেচক সহানুভূতিশীল ডেকা, ‘কল্যাণী’ত কল্যাণী ত্যাগ আৰু উদাৰ মনোবৃত্তিৰ জ্বলন্ত প্ৰতীক, ‘বীৰাঙ্গনা’ত মূলগাভক লক্ষ্মী-স্বৰূপিণী সতী-সাক্ষী বীৰ-বমণী)।

(৯) তেওঁৰ নাট্যাৱলীত গগনতকৈ অমিত্ৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ বেছি; সবল সহজ ভাষাৰ ঠাইত কাব্যিক আৰু আলঙ্কাৰিক ভাষাই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। কাব্যিক বৈচিত্ৰ্যই কোনো কোনো ঠাইত কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্যক মূৰ তুলি দেখা দিবলৈ সুবিধাকে দিয়া নাই। ভাষাৰ মাধুৰ্য্যই দৃশ্যকাব্যৰ মাজতে শ্ৰব্য কাব্যৰ সুধাবৃষ্টি কৰি তেওঁৰ নাট্যাৱলীয়ে দৃশ্যকাব্যৰ ক্ৰটী-বিচ্যুতি, ক্ষুণ্ণকলৈ হলেও, পাহৰাই ৰাখে; কবি নাট্যকাৰৰ লুকাভাকু খেলে আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে।

(১০) সঙ্গীত তেওঁৰ নাটৰ এক অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গস্বৰূপ। সকলোবিধ নাটতে সঙ্গীতৰ সংযোগ আছে। ই কেতিয়াবা কাহিনী-গত আৰু প্ৰাসঙ্গিক, কেতিয়াবা বিষয়-বহিৰ্ভূত আৰু অপ্ৰাসঙ্গিক। পিছৰ বিধ গীত-বাদ দিলেও নাট্য কাহিনীৰ কোনো ক্ষতি নহয়। (সাধাৰণতে প্ৰস্তাৱনাৰ গীতবোৰ বিষয়-বহিৰ্ভূত; সেইদৰে এনে গীত বহুতো আছে যিবোৰ বাদ দিলেও নাট্যকাহিনীৰ কোনো ক্ষতি নহয়, যেনে, ‘নৰকাসুৰ’ত ৩য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শনৰ বৰ্ণিতৰ মুখত দিয়া বৰগীতটো “কেলিকৰে বিৰিন্দা বনে”; ‘কনৌজ কুঁৱৰী’ৰ ৪ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শনৰ দিলজ্ঞানৰ গীতটো “মেলে বহাগী বা”, ‘কুকুক্ষেত্ৰ’ৰ ৪ৰ্থ অঙ্ক ৭ম দৰ্শনৰ ব’ৰাগীৰ গীত—“বাজে কি বাগিণী”)। এনে কাহিনী-বহিৰ্ভূত গীত অসংখ্য।

(১১) চৰিত্ৰ-বিশেষৰ আকস্মিক প্ৰৱেশে কোনো কোনো দৃশ্যত কাণ তাল মাৰি ধৰা বাত-বাজনা বা আলাপ-আলোচনাকো হঠাতে বন্ধ কৰি নাটকীয় চমক সৃষ্টি কৰে। (‘চম্পাৱতী’ৰ ২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ; ‘শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ’ৰ প্ৰস্তাৱনা)।

(১২) কোনো কোনো নাটত নাটকীয় উৎকৰ্ষতা সৃষ্টিৰ বাবে যিদৰে পৌৰাণিক অলৌকিকতাৰ ওপৰত লৌকিক বং-বহণ সনা হৈছে, অইন পিনে আকৌ ছুই-এখনত লৌকিকতাৰ লৌহ আৱৰণ ভেদ কৰি অলৌকিকতাৰ সূক্ষ্ম আশ্ৰয় লোৱা দেখা যায়। (‘আছতি’ত বিশিষ্ট শ্বহীদ কেইগৰাকি মানব ছায়া মূৰ্ত্তিৰ যোগেদি কৰ্ম-প্ৰেৰণা প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতিৰ, ‘ভাৰণিকা’খনৰ মাজতো নাট্যকাৰে এনে এটা প্ৰাসঙ্গিক নাট্য কৌশল প্ৰদৰ্শন কৰি এক অভিনৱত্ব আৰোপ কৰা দেখা যায়। ‘কনৌজ-কুঁৱৰী’ত হিমাজি শিখৰত উপস্থিতি ভাৰতমাতা, ‘নন্দমূল’ত নিজাদেৱীৰ চৰিত্ৰ এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য)।

(১৩) জাতীয়তা ভাব, দেশপ্ৰেম :—জাতীয়তা ভাবৰ বীজ তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ

আহঁ আহঁ সঞ্চাৰিত। ই কোনো কোনো ঠাইত অপ্ৰকাশ্য, অল্পমেয় আৰু যুহ; কোনো ঠাইত মূৰ্ত্ত, প্ৰকাশ্য আৰু প্ৰবল। পৌৰাণিক, সামাজিক নাটত প্ৰায়েই অল্পমেয় আৰু যুহ; ঐতিহাসিক নাটত প্ৰকাশ্য আৰু প্ৰবল। পৌৰাণিক নাট বচনাৰ বেলিকাও নাট্যকাৰে পুৰণি কাহিনীৰ মাজতে মৰণা ফুৰাই থকা নাই, ইয়াৰ মাজতে তেওঁৰ দৃষ্টি নিৰ্দ্ধিষ্ট হয় মাতৃভূমিৰ পিনে, মাতৃভূমিৰ অতীত যশ-গৌৰৱৰ পিনে, কলা-কৃষ্টিৰ পিনে। বৃটিছৰ কবলত থকা পৰাধীন ভাৰতবৰ্ষৰ যুযুৰ্ অৱস্থাই এদিন তেওঁৰ কোমল প্ৰাণটিক উদ্‌বাউল কৰি তুলিছিল। ১৯৪৭ চনৰ আগত ৰচিত নাটবোৰত প্ৰাসংগিক ক্ৰমে ইয়াৰ হেন্দোলনি অল্পমান কৰা যায়। সেয়েহে পৌৰাণিক নাটৰ নাট্যকাৰজনৰ মাজতে দেশপ্ৰাণ নাট্যকাৰ জনকো সঘনে ভূমুকিয়াই থকা দেখা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে, যেনে,—

পদ্মাপুৰাণৰ চন্দ্ৰধৰ পদ্মাৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী মাধোন; কিন্তু ‘বেউলা’ৰ চন্দ্ৰধৰ কেৱল সেয়ে নহয়, তেওঁ দেশপ্ৰেমিকো। লঙ্কাধিপতি চন্দ্ৰকেতুৱে তেওঁক মনসা পূজা কৰিবলৈ জোৰ কৰিলত তেওঁ “কামৰূপৰ বণিক সম্ভান এই চন্দ্ৰধৰ” বুলি গৰ্বিত বচনেৰে ৰাজ-আজ্ঞা লঙ্ঘন কৰিবলৈও কুঠাৰোধ কৰা নাই। শেষ দৃশ্যত তেওঁ আকৌ ভাৰিছে, মনসাক পূজা নিদিলে জানোচা তেওঁৰ সোণৰ চম্পক নগৰ ছাবধাৰ হৈ যায়। এই একেটা দৃশ্যতে বেউলাৰ সতীত্বৰ গুণ সুইবি তেওঁ কয় “ভোৰ কাৰণেই পৰাস্ত হৈও জয়যুক্ত হৈছে এই দীন চন্দ্ৰধৰ আৰু মহিমা-মণ্ডিতা হৈছে ভোৰ “অসমা, সুখমা কামদা কামৰূপা জন্মভূমি!” সেইদৰে ‘জীৱামচন্দ্ৰ’ত (৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ) মেঘনাদ আৰু বিভীষণৰ মাজত যিখিনি কথোপকথন দিয়া হৈছে, সি দৰাচলতে পৌৰাণিক চৰিত্ৰদ্বয়ৰ কথোপকথন নহয়, এজন দেশপ্ৰেমিকৰ সৈতে এজন দেশদ্ৰোহীৰ কথোপকথনহে—

বিভীষণ—“ধ্বংস হব লঙ্কা আজি নিজৰ দোষতে,

সেইবাবে বিভীষণ সম্পূৰ্ণ নিৰ্দোষ

ধৰ্ম মই অৱশ্যে পালিম।

মেঘ— নলবা ধৰ্মৰ নাম,

যি ধৰ্মই স্বদেশক বিপাৰ শিকায়।

যি ধৰ্মই স্বদেশৰ সুপুত্ৰৰ দ্বাৰা

বিদেশীৰ পদসেৱা কৰে সমৰ্থন

সেই ধৰ্ম যায় যেন বসাতললৈ।

জননী জন্মভূমি লঙ্কাৰ সেৱাই

একমাত্ৰ মহাধৰ্ম বুলি

বেদ বাণী বুলি মানে লঙ্কাৰ সন্তানে
কোনো ধৰ্ম তাতকৈ নহয় ডাঙৰ।”

* * * *

জাতিজোহী জাতিজোহী দেশজোহী হৈ
সৰ্বনাশ কৰিছা নিজৰ,
সৰ্বনাশ কৰিছা দেশৰ”—

এই দৃশ্যই জাতিজোহী, জাতিজোহী, “ঘৰ বিভীষণ” বদন বৰফুকনৰ কথা সোঁৱৰাই দিয়ে। পৰাধীন অসম তথা পৰাধীন ভাৰতত মেঘনাদ যেন আকুল দেশ-প্ৰেমিক; তেওঁৰ বচনত যেন উদাৰ দেশপ্ৰেমিকৰ উদাত্ত ভাবৰ সূচনা হৈছে। “জননী জন্মভূমিচ্চ স্বৰ্গাদপি গৰীয়সী”—এই মৰ্মসূচক ভাব-ভঙ্গিমা তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটতেই কম-বেছি পৰিমাণে উপলব্ধি কৰা যায়। বৰ্ণনা-প্ৰসঙ্গত যেন বহু ঠাইতে তেওঁৰ মানসপটত জননী জন্মভূমিৰ নদনবদন ৰূপ-চিত্ৰ এটি ভাহি উঠে। ‘চম্পাৱতী’ নাটৰ শেষ দৃশ্যত জীকৃষ্ণই কৈলাস শিখৰত ভীম, সূৰ্য্য, হংসধ্বজ, নন্দী, ভৃঙ্গী আদিৰ মাজত কথা কৈছে। তাতো ভীম-জীকৃষ্ণৰ বচন-মাধ্যমত আমি স্বদেশ-প্ৰেমী নাট্যকাব্যজনক একোবাৰ দেখা পাম—

জীকৃষ্ণ—“গুনা আৰু সকলোৱে
ভৱিষ্যত বুজাব অপূৰ্ব সন্ধান
ৰূপেগুণে অতুলন জনগণ-বিমোহন
কামৰূপ চম্পাৱতী কুণ্ডিল শোণিত
অসম নামেৰে হৰ ভূবন-বিদিত,
পবিত্ৰ যশৰ জাত পৰিজাত
ফুলিৰ ইয়াতে, বহিৰ লগতে
বসময়ী ভকতিৰ হাট.....।

ভীম— এই পুণ্যক্ষেত্ৰ, এই ধৰ্মক্ষেত্ৰ
পৃথিৱীৰ পৰিধিৰ ভিতৰত নহয়।
এয়ে পৃথিৱীৰ স্বৰ্গ।”

কুৰি শতিকাৰ আদি ভাগত বৃটিছ সাম্ৰাজ্যবাদ ওকবাই ভাব ঠাইত স্বাধীন ভাৰতত প্ৰজাতন্ত্ৰ গণতন্ত্ৰ স্থাপনৰ যি প্ৰবল আন্দোলন চলিছিল তাৰেই ভৈৰবী সূৰ্য এটা বাজি উঠিছে—‘কৃষ্ণক্ষেত্ৰ’ নাটকত। জীকৃষ্ণই সুশিষ্টিক কৈছে—

“স্বৈচ্ছাচাৰী ৰাজতন্ত্ৰ হ’ল সমাপন ;
আজি হস্তে মহাভাবতত
প্ৰজাতন্ত্ৰ হব আৰম্ভণ ।
মুখিষ্ঠিৰ বজা মই প্ৰজাৰ সেৱক
প্ৰজাৰ আশীষ লই পালিম প্ৰজাক ।
কিন্তু তুমি যত্নপতি ।
বজা প্ৰজা সৰাৰে নায়ক
ভাৰতৰ জনগণ নবনাৰায়ণ
তুমিয়ে সাবধি হই চলাবা পুনৰ” ।

(৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)

দেশ-প্ৰেমমূচক সঙ্গীতেৰে ভেওঁৰ নাট্যাৱলী পুষ্ট ; স্বৰচিত সঙ্গীতৰ অভাৱত
কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত পৰ-বৰ্চিত সঙ্গীতৰ যোগান ধৰিও কল্পিত উদ্দেশ্য সাধন
কৰা হৈছে ;

উদাহৰণ,

“এইতো নহয় হাঁহি ধেমালিৰ
ভাগৰ জুবোৱা গান... ..।”
বচনা—অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী
(‘নন্দহলাল’ ১ম অঃ ২য় দৃঃ) ;
“স্বাগত স্বাগত ভক্ত সমাগত” ।
বচনা—উমেশ চৌধুৰী
(‘কনৌজ কুঁৱৰী’ ১ম অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ) ;
“অসমা স্নেহমা কামৰূপা ।”
বচনা—চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা
(‘নবকান্ধব’ ১ম অঃ) ;
“স্বপ্নে মাতবম্, স্বপ্নে মাতবম্,
স্নজলাং স্নজলাং”
বচনা—ৰজকবি
(‘আত্মজি’ ৩য় অঃ ২য় দৃঃ) ।

(১৬) লৌকিকতাৰ ব-বহণে ভেওঁৰ কোনো কোনো পৌৰাণিক চৰিত্ৰক
আধুনিক কবি তুলিছে । পৌৰাণিক অলৌকিক জেউতিয়ে লৌকিকতাৰ পৰশত
নবকল্প ধাৰণ কৰি নবৰূপে জেউতি বিলাইছে । ‘বেউলা’ৰ বনসা, নাৰদ, ‘নবকান্ধব’

নবকান্ধব, ত্ৰীকৃষ্ণ, ‘ত্ৰীবামচন্দ্র’ৰ ত্ৰীবাম, সীতা, মেঘনাদ, ‘কুকক্ষেত্ৰ’ৰ দ্ৰৌপদী, যুধিষ্ঠিৰ আদি এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

(১৭) নাট্যকাৰৰ উদাৰ দৃষ্টিত অস্পৃশ্যতা মহাপাপ, জাতিভেদ মানুহৰ অদ্ভুত সৃজন। ইয়াৰ সমৰ্থনত উল্লেখ কৰিব পাৰি ‘কুকক্ষেত্ৰ’ত কৰ্ণৰ বচন—

“কোন আছা মোৰ দৰে জগতত আক
নিপীড়িত নিৰ্য্যাতিত অস্পৃশ্য মানৱ।
কেতিয়াও নহবা হতাশ।
উচ্চ কুল নোপোৱাৰ বাবে
নকৰিবা আক্ষেপ মনত।”

(৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

‘ত্ৰীবামচন্দ্র’ত গুহক চণ্ডালৰ প্ৰতি ত্ৰীবামচন্দ্রৰ বচন—

“অস্পৃশ্যতা মহাপাপ
উচ্চ নীচ ব্যৱধান
মানুহৰ নিজৰ সৃজন।
অস্পৃশ্য নিঃকিন বুলি
ভগৱানে কাৰো প্ৰতি
সুণাভাৱ নকৰে ধাৰণ।
হে গুহক ! মনুষ্য সন্তান তুমি
জীৱ-শ্ৰেষ্ঠ নৰদেহধাৰী”

(২য় অঃ ২য় দৃঃ)

‘কল্যাণী’তো এই একেটা ধৰণিয়েই প্ৰতিধ্বনিত হৈছে প্ৰেমনাৰায়ণৰ মন্তব্যত—
“মানৱ অস্পৃশ্য নহয়—অস্পৃশ্য মানৱৰ ছনীতি ছব্যৱহাৰ। সকলোৱে মনে মনে
অস্পৃশ্যতাক ঘিণ কৰিব লাগে, কিন্তু অস্পৃশ্যক ঘিণাৰ নেপায়।

(৩য় অঃ ৩য় দৃঃ)

ইয়াত নিহিত হৈছে মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত সংগঠিত অসহযোগ আন্দোলনৰ লগতে
হৰিজন আন্দোলনৰ উদাৰ নীতি।

(১৮) কেইখনমান নাটত তেওঁৰ জাতীয়তা ভাব মূলতঃ ভাৰত-মুখী হলেও,
কেইখনমানত সি অসম-মুখী। (মূলতঃ অসম-মুখী—‘মাতৃমঙ্গল’, ‘আছতি’, ‘বীৰাজনা’
আদি ; মূলতঃ ভাৰত-মুখী—‘কনৌজ কুঁৱৰী’, ‘ছত্ৰপতি শিৱাজী’ আদি)।

(১৯) সবল সতেজ নাৰী-চৰিত্ৰৰ উদাহৰণ তেওঁৰ নাটত অভাৱ নাই।
বামায়ণৰ সবম্বা এগৰাকী দয়ালু বম্বী বুলিহে জনা যায় ; কিন্তু ‘ত্ৰীবামচন্দ্র’ৰ সবম্বা

কেৱল দয়ালুৱেই নহয়, বীৰাজনাও। প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাত বাৱণে যেতিয়া খঙত সীতাদেৱীক পাশয়ত্ৰ কৰি নিৰ্ভূৰ নিৰ্ঘাতন দিব ধৰে, সবমাব সেই দৃশ্য সহ্য ন'হল। তেওঁ ততালিকে বীৰবেশে আগবাঢ়ি গৈ সেই বান্ধ মোকোলাই দিলে (৩য় অঃ ১ম দৃঃ)। সেইদৰে মহাভাৰতৰ উত্তৰা অবলা, দুৰ্বলা। অভিমত্ৰ্য বপলৈ যাৰ খোজা দেখি অবলাৰ নাবী-হৃদয় কঁপি উঠে। ভাৰতচন্দ্ৰৰ 'অভিমত্ৰ্যবধ' নাটতে উত্তৰাৰ চৰিত্ৰ দুৰ্বল। কিন্তু হাজৰিকাৰ 'কুকক্ষেত্ৰ'ত উত্তৰাই বীৰবমণীৰ দৰে বীৰদৰ্পে আগবাঢ়ি অভিমত্ৰ্যক "শুভশ্চ শীত্ৰম্" উপদেশবাণীৰে যুদ্ধযাত্ৰালৈ আগুৱাই দিয়ে। 'নবকান্ধ'ৰ আটাইবোৰ স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ শৌৰ্য্যবীৰ্য-সম্পন্ন ('নবকান্ধ'ৰ ইন্দ্ৰমতীৰ চৰিত্ৰ দ্ৰষ্টব্য)। সেইদৰে 'ভানুমতী' নাটত ভানুমতীয়ে হুৰ্যোধনক যুদ্ধযাত্ৰাৰ বাবে প্ৰবল প্ৰেৰণা যোগায়।

(ঐতিহাসিক নাটৰ তামূলী-চ'ৰাত)

নকুলচন্দ্ৰ ভূঞা (ঋঃ ১৮৯৫—১৯৬৮)

জ্যেষ্ঠাৰ সতী (১৯২৪)—('প্ৰভাত' ১৮৪৬ শক)

বদন বৰফুকন ('২৭)

চন্দ্ৰকান্ত সিংহ ('৩১)

স্বয়ম্ভবা (নল-দময়ন্তী)—('বৰদৈচিলা' ১৮৫৪ শক)

বিদ্ৰোহী মৰাণ ('৩৮)

হুমলী কুঁৱৰী ('৬৩)

শাহু আই (?)

১৮৯৫ খৃষ্টাব্দত শিৱসাগৰ জিলাৰ চাবিঙত ভূঞাৰ জন্ম হয়। ১৯১৬ চনত মেট্ৰিক পৰীক্ষা 'পাছ' কৰি তেওঁ '১৮ চনত ডিব্ৰুগড়ত লাইব্ৰেৰীয়ান কাম কৰে। ইয়াৰ পিছত ডিব্ৰু-শদিয়া বেলৰ চিক্-ইঞ্জিনীয়াৰৰ 'পাৰ্ছনেল' কেবাগী পদত নিযুক্ত হয়। বেল কোম্পানীৰ পৰা জলপানী লৈ ১৯২০ চনত তেওঁ কলিকতাত টাইপ্-বাইটিং, ষ্টেটহেণ্ড্ আৰু বুক্-কপিঙৰ শিক্ষা লাভ কৰে। কলিকতাত থাকোতে তেওঁ ভাত বহা কংগ্ৰেছৰ বিশেষ অধিৱেশনত অসমৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপে যোগদান কৰিছিল; তাৰ পৰা উলটি আহি পুনৰ আগৰ কামতে সোমায় আৰু কিছুদিনৰ পিছত তেজপুৰলৈ বদলি হয়। ১৯২৩ চনৰ পৰা ইয়াত কেইবছৰমান থাকি তেওঁ চাহ-বাগিচাৰ কামত সোমায়। কেবাখনো বাগিচাত সহকাৰী মেনেজাৰ আৰু 'ছিনিয়ৰ' মেনেজাৰ ৰূপে চাকৰি কৰি ১৯৫৪ চনৰ ডিচেম্বৰ মাহত কামৰ পৰা অৱসৰ লয়।

১৯৬৬-৬৭ চনত অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতি নিৰ্বাচিত হয়। নাটকৰ উপৰিও ভূঞাই ডেকা বয়সৰ পৰাই কৱিতা, গল্প আৰু বুৰঞ্জী লিখি অসমীয়া সাহিত্যৰ থাপনালৈ পুষ্পাঞ্জলি দি আহিছে। তেজপুৰত থকা কালছোৱাৰ ভিতৰত তেওঁ ৰাণ বঙ্গমতৰ সংস্পৰ্শলৈ আহে আৰু সেয়ে তেওঁৰ নাট-বচনাৰ প্ৰধান আধাৰ-স্থলী ৰূপে প্ৰেৰণা যোগায়। অসমীয়া নাটকৰ অভাৱ পূৰণৰ হেতু দণ্ডিনাথ কলিতা, পদ্মনাথ গোস্বামী বৰুৱা আদি শিল্পী—সাহিত্যিক সকলৰ পৰা সঘনে লাভ কৰা উদগনিৰ ফল স্বৰূপেই তেওঁ এখন এখনকৈ কেবাখনো নাট লিখি উলিয়ায়। একমাত্ৰ ‘শাহু আই’ত বাদে তেওঁৰ কেউখন নাট ঐতিহাসিক। তেওঁৰ প্ৰথম নাট ‘জৈৰঙাৰ সতী’ (১৯২৪)—অমিত্ৰাকৰী একান্ত। ইয়াত আছে ল’ৰা বজাৰ দণ্ড আৰু একচিন্ত ভাবৰ এটি নাট্যিক চিত্ৰ। দৰাচলতে এইখন নাট নহয়, নাটকীয় দৃশ্য মাথোন।

‘স্বয়ম্ভবা’ নল-দময়ন্তী আখ্যান লৈ ৰচা পৌৰাণিক নাট। ইয়াৰ এটা অংশ মাথোন ১৮৫৪ শক ‘বৰদৈজিলা’ত প্ৰকাশ হৈছিল। নাটখন সম্পূৰ্ণ নে অসম্পূৰ্ণ জানিবৰ উপায় নাই। ‘শাহু আই’ ধেমেলীয়া নাট; এটা সাধুকথাৰ ওপৰত ভেটি কৰি লিখা।

অসমৰ স্বাধীনতা-ৰবি অন্ত্যচলত ডুব যোৱাৰ বৈচিত্ৰময় চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে তেওঁৰ প্ৰথম তিনিখন নাট—‘বদন বৰফুকন’, ‘চন্দ্ৰকান্ত সিংহ’ আৰু ‘বিজোহী মৰাণ’ত। ‘মুমলী কুঁৱৰী’ৰ ঘটনা আহোম যুগৰ মধ্যৱৰ্তীকালৰ।

অসমৰ ৰাজনীতি-ক্ষেত্ৰৰ দুৰ্যোগ আৰু দুখে-ভৰা-চিত্ৰ সম্বলিত ‘বেলিমাৰ’ৰ দৃশ্যপটত যিবোৰ কাৰ্য্য-কাহিনী ৰূপায়িত কৰা হৈছে, নকুল ভূঞাৰ ‘চন্দ্ৰকান্ত সিংহ’ আৰু ‘বদন বৰফুকন’ তাৰেই আংশিক ৰূপান্তৰ বুলিব পাৰি। অৱশ্যে আহোমৰ স্বাধীনতা-লোপৰ কাৰণসমূহ সোপাকে জপটিয়াই তিনিকুৰিৰো ওপৰ চৰিত্ৰক সারটি লোৱাৰ বাবে বেজবৰুৱাৰ যিকণ ক্ৰুটি-বিচ্যুতি ঘটিল, ভূঞাই চমুকণ নাট্যাগ্নি-চাতুৰ্য্যেৰে তাকেই ছটা ৰূপত সুকীয়াকৈ প্ৰকাশ কৰি দক্ষতা অৰ্জন কৰিলে। তথাপিও ভূঞাৰ ৰচনাধ্বত বেজবৰুৱাৰ ‘বেলিমাৰ’ৰ প্ৰভাৱ নুই কবিবৰ উপায় নাই, বিশেষকৈ বদন, পূৰ্ণানন্দ আৰু পিজৌ আদি কেইটামান চৰিত্ৰাঙ্কনত।

বদন বৰফুকন—স্বৰ্গদেও কমলেশ্বৰ সিংহৰ মৃত্যুৰ পাছত ভায়েক চন্দ্ৰকান্ত সিংহ ১৮১০ খৃষ্টাব্দত ৰাজপাটত উঠে। শিঙৰি-ঘৰত তুলি ৰাজ-অভিষেক কৰা নহ’ল বাবে এওঁ প্ৰাপ্য মান-মৰ্যাদা বহুখিনি হেৰুৱাব লগীয়াত পৰে। প্ৰধানমন্ত্ৰী পূৰ্ণানন্দৰ ক্ষমতা বাঢ়িল। সেই সময়ত কামৰূপৰ শাসন-অধিকাৰ-ভাৰপ্ৰাপ্ত (বা বৰফুকন) আছিল বদন। তেওঁৰ জীয়েক পিজলীক পূৰ্ণানন্দৰ পুত্ৰ ওৰেণানাথলৈ বিয়া দিয়া হয়। কালচক্ৰত দুয়োজন বিয়েৰ মাজত মিত্ৰতা হওক হাবি অহি-নকুল সম্বন্ধে ঘটিল। হিতে বিপৰীত হ’ল।

চন্দ্ৰকান্তৰ ৰাজত্বকাল—১৮১০-১৮১৮ খৃঃ। তেওঁ বৰ দুৰ্দ্দল আৰু আমোদ-প্ৰিয় ৰজা; সেয়েহে ৰাজ্যত পূৰ্ণানন্দৰ পূৰ্ণ প্ৰভাৱে জীপ দি উঠিবলৈ সুবিধা পালে। চেঙেলীয়া চন্দ্ৰকান্ত নাচ-গানত মত্তলীয়া। পদ্মাৱতী নামৰ সাধাৰণ ভকতৰ ছোৱালী এজনীৰ প্ৰেম-পাশত পৰি তেওঁ ডা-ডাঙৰীয়া সকলৰ অৱমাননাৰ পাত্ৰ হৈ পৰিল। ৰজাই পদ্মাৱতীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিলে। নৱাগতা কুঁৱৰীৰ মন্ত্ৰণাত মন্ত্ৰীসকলৰ ওপৰত ৰজাৰ বিসদৃশ মনোভাৱ জাগিল। এই সুযোগতে কুকুৰাচোৱা ভূতৰ পুতেক সংৰাম ৰজাৰ প্ৰিয়পাত্ৰ হৈ চাৰিভীয়া ফুকনৰ পদ লাভ কৰিলে; ৰাজনিক উছটাই জোল খাবলৈ সুবিধা ওলাল। সংৰাম, জগদৰ, বদন প্ৰভৃতি বিষয়াসকল একেলগ হৈ পূৰ্ণানন্দৰ বিপক্ষে মাৰ ৰাঙ্গি জাগি উঠিল। সন্তোদ পাই পূৰ্ণানন্দই বিদ্ৰোহীদলৰ ওপৰত বিচাৰ চলাবলৈ মেল পাতিলে। বিচাৰৰ ভেঁকোভাওনা চলিল আৰু সংৰামক প্ৰাণদণ্ড দিয়াৰ আদেশ হ'ল; কিন্তু ৰজাৰ বিশেষ অনুৰোধত এই আদেশ নাকচ কৰি তেওঁক নিৰ্ধাসন কৰাৰ আদেশ জাৰি কৰা হ'ল। ঘনশ্ৰামক কামৰূপৰ বৰফুকন পাতিবলৈ নিৰ্দেশ দি আৰু বদনক বন্দী কৰিবলৈ আদেশ দি পূৰ্ণানন্দই মহেশ্বৰ পৰ্বতীয়া ফুকনক গুৱাহাটীলৈ পঠিয়ালে। এই গোপন ষড়যন্ত্ৰৰ সন্তোদ কেনেবাকৈ পাই পিঙ্গলী গাভৰুৱে দেউতাকলৈ বাতৰি পঠিয়ালে। মহেশ্বৰ পৰ্বতীয়া ফুকন গৈ পোৱাৰ আগদিনা খনেই পিজৌৰ দূতে গৈ বদনক চিঠিখন দিলে আৰু বদন ততাতৈয়াকৈ নৱত উঠি কলিকতা পালেগৈ; কলিকতাৰ পৰা ব্ৰহ্মদেশ। অসমলৈ মান-আগমনৰ সূত্ৰপাত হ'ল—খুঃ উনবিংশ শতিকাৰ প্ৰায় দ্বিতীয় দশকত। মান-অসমীয়াৰ খণ্ড যুদ্ধ কেবাখনো হ'ল। পূৰ্ণানন্দয়ে মানৰ বিপক্ষে উপায় নেপাই বুঢ়া দেহাবে নবিয়া পাটীতেই এসময়ত যুদ্ধ দিব খুজিছিল। কিন্তু দেহাই নেটানিলে। ইপিনে মানৰ উৎপীড়ন অসহ্য হৈ পৰিল আৰু ৰজাঘৰীয়া বিষয়াৰ হতুৱাই বদনক হত্যা কৰোৱা হ'ল। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'বেলিমাৰ' নাটক আৰু হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ 'আহোম বুৰঞ্জী'ৰ পৰা 'বদন বৰফুকন'ৰ বিষয়-বস্তু প্ৰধানকৈ আহৰণ কৰা হৈছে।

নাটখনৰ চৰিত্ৰ অধিকাংশই ঐতিহাসিক আৰু প্ৰায় ইতিহাসৰ ঘটনাক্ৰম অনুসৰিয়েই নাট্যবস্তুৰো ক্ৰমবিকাশ কৰি দেখুওৱা হৈছে। কাল্পনিক চৰিত্ৰ সকলোহাঁই, ডেকাহুকন আৰু গোলাপীক লৈ নাট্যকাৰে এটা আনুৰাগিক কাহিনীও সংযোগ কৰিছে। এইখন নাট্যশিল্পই নাট্যবস্তু পৰিৱেশন আৰু পৰিৱৰ্ত্তনত অসাৱান্ত্ৰ অবিহণা বোকাইছে; অৰুচ, বুৰঞ্জীৰ লাই খুটাটোত হাতকে দিয়া নাই বুলিব লাগে। গোলাপী পূৰ্ণানন্দৰ ভোলনীয়া ছোৱালী; বয়সৰ লগে লগে তাইৰ জীৱন-কলিত আলফুলকৈ ফুলি উঠিল। তাকে দেখি ভোবোবা এনে ফুলটিৰ সৰু দেখাই হ'ল।

সকগোহাঁই আৰু ডেকাফুকন বাককৈয়ে বন্দী হৈ পৰিল। সকগোহাঁয়ে পিৰীতিৰ প্ৰথম চাৰনিৰ চিন স্বৰূপে গোলাপীক এটি আঙঠিৰে চেনেহ জনালে। তায়ো প্ৰিয়তমৰ প্ৰাণৰ বস্তুৰূপ প্ৰাণ খুলি গ্ৰহণ কৰিবলৈ কুণ্ঠিত নহ'ল। কিন্তু চকু-চৰহা ডেকা ফুকনৰ সহ্য নহয়; প্ৰাণ-পথত হেঙাৰ বান্ধিলে তেওঁ। প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ নিৰ্মিত হ'ল। ডেকা ফুকনে তলে তলে ফাকটি উলিয়ালে; সকগোহাঁয়ে গোলাপীক যেনেটো আঙঠি দিছিল, তদুপ আঙঠি এটা ডেকা ফুকনে গঢ়াই আনি সকগোহাঁইক দেখুৱালে আৰু ক'লে যে এইটো তেওঁক গোলাপীয়ে প্ৰেম-পিৰীতি উপহাৰ স্বৰূপে অৰ্পণ কৰিছে। সৰলমতি সকগোহাঁয়ে বিশ্বাস কৰিলে। এনে সময়তে এদিন বুঢ়া গোহাঁইৰ ঘৰত মানব আক্ৰমণ আৰম্ভ হ'ল। সকগোহাঁই আত্মৰক্ষাৰ বাবে ব্যস্ত হৈ পৰিল, হঠাতে দেখে ফুলনীত গোলাপীৰ সৈতে ডেকা ফুকনৰ প্ৰেম-পিৰীতিৰ বীভৎস দৃশ্য। ডেকা ফুকনে সকগোহাঁইক জাল আঙঠিটো দেখুৱাই বহুস্তৰ জাল তৰিলে আৰু সকগোহাঁইৰ বুকুত তৰোৱাল বহুৱালে। এইদৰে নিছলা নিৰ্দোষ চৰিত্ৰ এটিৰ অকালতে প্ৰাণবায়ু উৰি গ'ল; মান সৈন্তই ডেকা ফুকনক বন্দী কৰি লৈ গুচি গ'ল। গোলাপীয়ে প্ৰাণ-প্ৰতিম সকগোহাঁইৰ মৃত-দেহৰ ওপৰত ঢলি পৰিল। আজলী গাভৰুৰ বাসনা ভূপ্ত নহ'ল। প্ৰকৃতিয়ে বিনালে, গছৰ পাতে চকুলো টুকিলে। কিন্তু এই আত্মঘাতিক প্ৰেম-কাহিনীয়ে (Love episode) নাট্য কাহিনীৰ অগ্ৰগতিত বিশেষ একো সহায় কৰা নাই।

আহোম ৰাজত্বত পত্ৰ-প্ৰেৰণ আৰু পত্ৰ-বিনিময়-সংক্ৰান্ত বহুতো কাহিনী আছে। বদনৰ মান-অনা প্ৰসঙ্গতো পত্ৰ-সংক্ৰান্ত বিষয়টোৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি হয়। পিজোৱে দেউতাকলৈ গুপ্ত পত্ৰডুখৰি প্ৰেৰণ নকৰা হলে মানব অসম-আক্ৰমণ-কপী সংহাৰ-পৰ্বৰ কিজানিবা আৰম্ভণি নহলেই হয়। পিজোৰ পত্ৰ-প্ৰেৰণ এই নাটকৰ অইন এটা আত্মঘাতিক নাট্য কাহিনী। বিষয়-বস্তুটোৰ পৰিধি ওপৰত উল্লেখ কৰা প্ৰেম-কাহিনীতকৈ বহুতো কম। তথাপিও ই নাট্য কাহিনীৰ ঘটনাক্ৰমৰ পৰিৱৰ্ত্তনত যিখিনি ক্ৰিয়া কৰিছে, প্ৰেম কাহিনীটোৱে ব্যাপক হলেও পৰা নাই।

নাম-ভূমিকাৰ চৰিত্ৰ অৰ্থাৎ বদন বৰফুকন নাটখনৰ নায়ক; প্ৰতিনায়ক পূৰ্ণানন্দ। নায়কৰ কাৰ্য্যক্ৰমত প্ৰতিনায়কে বাধা দিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল যদিও, সি কোনো সংঘাত সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰিলে। বদনক বন্দী কৰিবলৈ পৰ্ব্বতীয়া ফুকনক গোপনে পঠোৱা হৈছিল যদিও, পিজোৱে গম পালে; কিয়নো, “বেৰে-চালে আছে কাণ” (“Walls have ears”)। নায়ক বদনক বন্দী কৰা প্ৰতিনায়কৰ অভিসন্ধি উকৰি গ'ল। বদনক অৱশেষত চাওদাঙৰ হতুৱাই চোৰাংভাৱে যাবোন হত্যা কৰোৱা হ'ল। ই ঐতিহাসিক সত্য। নাট্যকাৰে ইয়াতো প্ৰতিনায়কৰ কোনো কাৰ্য্য-

ভৎপৰতা দেখুৱাব পৰা নাই। নায়কৰূপে বদনৰ চৰিত্ৰাঙ্কন সফল হৈছে; ইতিহাসৰ দেশদ্রোহী ঘৰ-বিভীষণ বদন নাটতো অভিন্ন। পূৰ্ণানন্দৰ ওপৰত ব্যক্তিগত প্ৰতিশোধ লবৰ বাবেইহে যে তেওঁ আত্মোপাস্ত ব্যক্তি হৈছে এনে নহয়, সমগ্ৰ অসম ধ্বংস কৰাৰ মনোবৃত্তিয়েও তেওঁৰ চৰিত্ৰত কলঙ্ক সানিছে; তেওঁ কয়—“বৰবকৱা বন্দী, চৰণুৱা ধ্বংস। এইবাব গড়গাওঁ, বংপুৰ, যোৰহাট ধ্বংস কৰিম। কোনোবাই যদি বাধা দিয়ে একালৰ পৰা গাওঁ-ভূই চুবুৰা কৰি যাম। তাৰ পাছত বুঢ়াগোহাঁই” (৫ম অঃ ৩য় পট)। অইন কি, গড়গাওঁত থকা আহোম-কুল-ৰবি স্বৰ্গদেও সকলৰ ৰাজ-কাৰেংটো পৰ্যাস্ত ধ্বংস কৰিবলৈও তেওঁ কুঠাৰোধ নকৰে। ধ্বংস-মন্ত্ৰ জপ কৰি তেওঁ অন্তৰৰ মমতাৰ শেষ বিন্দু পৰ্যাস্ত বিসৰ্জন দিলে। শেষত নিজিত অৱস্থাতো পূৰ্ণানন্দৰ ছায়ামূৰ্ত্তি প্ৰেতমূৰ্ত্তি দেখি তেওঁ চীংকাৰ কৰি কঁপি উঠে। এনে এজন বিদ্ৰোহৰ বিকট মূৰ্ত্তিক যেতিয়া গুপ্ত ঘাতকৰ দ্বাৰা হত্যা কৰোৱা হয়, তাত ককণ বস নাই। নাটখন হত্যা-বিভীষিকাত অন্ত পৰিছে; অথচ ককণ বসাত্মক (বা ট্ৰেজেদি) নহয়।

পূৰ্ণানন্দৰ চৰিত্ৰত বুৰঞ্জী অনুসৰি আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ দিশটো কেবাফালৰ পৰাই বলিষ্ঠ কৰি দেখুওৱা হৈছে যদিও, পিজৌৰ পত্ৰ-প্ৰেৰণ আৰু মান-আক্ৰমণ-প্ৰতিবোধৰ অক্ষমতাই তেওঁৰ দুৰ্বলতাৰ ভালেখিনি প্ৰমাণ দাঙি ধৰিছে।

চন্দ্ৰকান্ত সিংহ—‘বদন বৰফুকন’ৰ দৰে ‘চন্দ্ৰকান্ত সিংহ’ৰো বিষয়-বস্তু আহোম ৰাজত্বৰ অন্তাচল-কাল। এই নাটখনৰ ভালেখিনি আহিলা-পাতি হিতেশ্বৰ বৰবকৱাৰ ‘আহোম বুৰঞ্জী’ৰ পৰা ধাব কৰা হৈছে। পদ্ম গোহাঞি বকৱাৰ ‘গদাধৰ’ নাট ‘জয়মতী’ৰ পৰিপূৰক হোৱাৰ দৰে, নকুল ভূঞাৰো ‘চন্দ্ৰকান্ত সিংহ’ ‘বদন বৰফুকন’ৰ পৰিপূৰক। ‘বদন বৰফুকন’ত মানৱ আগমনী প্ৰসঙ্গ কৰি ‘চন্দ্ৰকান্ত সিংহ’ত তেওঁ-লোকৰ আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ টিঘিলঘিলনিৰ বিবিধ ভঙ্গী প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। এবাৰ নহয়, তিনিবাৰকৈ মানে অসম লুটিলে-পুতিলে, চন্দ্ৰকান্ত সিংহাসন-চ্যুত হ’ল, মানে তেওঁক যোগান দি ৰাখিলে। বগা কোঠৰ পুতেক যোগেশ্বৰক মানে বজা পাতিলে। বুৰঞ্জীৰ এই কেইপদ মূল আহিলাৰ ওপৰত নাটখনৰ ৰূপসজ্জা নিৰ্মিত হৈছে। ‘বদন বৰফুকন’তকৈ ইয়াত নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ বহু অধিক। ঠাই-বিশেষে বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৰ কিঞ্চিত্ত সালসলনি আৰু অগা-পিচা নকৈও থকা নাই। মানে অসম অধিকাৰ হোৱাৰ সময়ত শাসন-দণ্ডধাৰী সবৰ কাল নিৰূপণ সম্বন্ধীয় এইখিনি টোকা এই প্ৰসঙ্গত জটব্য,—

লক্ষ্মী সিংহ—১৭৬২—১৭৮০ খৃঃ (ৰাজত্ব-কাল)

গৌৰীনাথ সিংহ—১৭৮০—১৭৯৪ খৃঃ „

কমলেশ্বৰ সিংহ—১৭৯৫—১৮১০ খৃঃ (ৰাজহ-কাল)

চন্দ্ৰকান্ত সিংহ—১৮১০—১৮১৮ খৃঃ ”

পুৰন্দৰ সিংহ—১৮১৮—১৮১৯ খৃঃ ”

যোগেশ্বৰ সিংহ—১৮১৯—

মানব শাসন—১৮১৯—১৮২৪

বুটিছৰ অধিকাৰ—১৮২৪—১৯৪৬

নাটখনৰ নায়ক চন্দ্ৰকান্ত সিংহ। বুৰঞ্জীৰ চন্দ্ৰকান্ত ভীক, দুৰ্বল, চঞ্চলমতি। বুৰঞ্জীত তেওঁ বাধ্যত পৰি মানব বিৰুদ্ধে ঠায়ে ঠায়ে খণ্ডযুদ্ধত যোগ দিছে হয়, কিন্তু তাত দেশৰ হকে প্ৰেম-বিহ্বলতাৰ পৰিচয় পোৱা নাযায়। অথচ, নাটত দেশৰক্ষাৰ বাবে একোটা মুহূৰ্ত্তত তেওঁ উদ্বাউল হৈ পৰা দেখা যায়। কছাৰী ফৈদৰ প্ৰধান বিষয়া পতাল বৰবৰুৱাক মানহঁতে হত্যা কৰা বুলি শুনি তেওঁ গুৱাহাটীলৈ পলাই গ’ল আৰু বাহৰত আশ্ৰয় ললেগৈ। আশ্ৰয়ৰ এই কালছোৱাত নাট্যকাৰে তেওঁৰ মনত যিখিনি আক্ষেপ আৰু চিন্তা-ব্যাকুলতা দেখুৱাইছে, তাত দেশপ্ৰেমৰ চৌ খেলোৱা দেখা যায়। মনৰ বেজাৰত এবাৰ তেওঁ নৈত জাপ মাৰি চিৰশাস্তি বিচাৰিব খুজিছিল; ৰাজমাৰে থাপ্ মাৰি বাধা দিলে। তেওঁৰ দিনত মানে তিনি বাৰকৈ অসম আক্ৰমণ কৰিলে। চন্দ্ৰকান্ত “বণত ঠাৱৰিব নোৱাৰি গুৱাহাটীৰ পৰাও ভাগি বজাল দেশলৈ গ’ল”—(‘আসাম বুৰঞ্জী’)।

কিন্তু নাট্যকাৰে দুৰ্বল চন্দ্ৰকান্তৰ দুৰ্বল মনৰ ওপৰত নিজৰ সহানুভূতিশীল মনোভাৱটো আৰোপ কৰি কল্পনাৰ ভৌকাৰে তেওঁৰ অন্তৰৰ কোমল দিশ এটি অঙ্কন কৰি দেখুৱাইছে। নগাঁওৰ সৈন্তৰ ছাউনিত তেওঁ এবাৰ ভাবে—“স্বৰ্গাদপি গৰীয়সী জননী জন্মভূমি মোৰ আই অসম, মোৰ অতি মৰমৰ পুত্ৰস্বৰূপ অসমীয়া প্ৰজাবৃন্দ আৰু প্ৰৱল প্ৰতাপী ইন্দ্ৰৰাণী আহোমৰ চৰণ বহুৰীয়া পূৰ্বপুৰুষকলৰ গোবৰ-সিংহাসন আজি বিদেশী মানব হাতত চূৰ্ণ-বিচূৰ্ণ। মই, মই অসমৰ ৰজা চন্দ্ৰকান্ত সিংহই প্ৰাণৰ ভয়ত হাবিয়ে পৰ্বতে দেশে বিদেশে পলাই ফুৰিছোঁ!..... নহয়, নহয় এইবাৰ আৰু নপলায়।হয়, মোৰ জন্মভূমিক বিদেশীৰ হাতৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিম, নতু চিৰদিনলৈ অসমীয়াৰ কাপুৰুষ, আহোমৰ কলঙ্ক, ৰজাৰ অযোগ্য মই চন্দ্ৰকান্ত সিংহই অসমৰ ধূলি-মাটিত লীন হৈ যাম” (৫ম অঃ ৫ম দৃঃ)। নিজৰ অলস বৃত্তি আৰু অকৰ্মণ্য শক্তিৰ কথা জুইবি তেওঁ অসমবাসীক সজাগ হবলৈ বুলি আকুল আহ্বান জনাইছে—

“হতভাগ্য অসমীয়া, তোমালোকৰ দেশ যদি এতিয়াও বাৰিৰ খোজা, তেন্তে তোমালোক আকৌ মানুহ হোৱা, মানুহ হোৱা, মানুহ হোৱা। মই, মই মানুহৰ

অযোগ্য চন্দ্ৰকান্ত সিংহই অপাবগ, অপাবগ” (মুৰ্ছিত হৈ পৰি যায়) (শেষ দৃশ্য) । চন্দ্ৰকান্তৰ এই বচনত প্ৰকৃততে নাট্যকাৰৰেই জীৱন-দৰ্শনৰ এটি দিশ প্ৰতিফলিত হৈছে । সেইদৰে লুকু ডেকাফুকন, কলিৰব ডেকাফুকন, চক্ৰবৰ বৰগোহাঁইৰ ছই-এষাৰ বচনত স্বাধীনতা-কামী প্ৰাণৰ সবল উচ্ছ্বাস নিহিত হোৱা দেখা যায় । কচিনাথক লুকু ডেকাফুকনে সতৰ্ক কৰি দিয়ে—“স্বৰ্গাদপি গৰীয়সী জননী জন্মভূমি ধ্বংস নকৰিবি ।” নপতা-ফুকন মিজিমাহা তিলোৱাই অসমক সমূলকৈ লুটি-পুটি প্ৰাস কৰিবৰ মানসে পাবত-গজা বজা যোগেশ্বৰ সিংহক এখন আদেশ-পত্ৰত চহী দিবলৈ ক’লে, যাতে সিহঁতে সকলো অসমীয়াৰ পৰা সেনাৰ বাবে বহুদ আদায় কৰিব পাবে, যি মানুহে বহুদ নিদিয়ৈ তাক যেন দণ্ড দিব পৰা হয় । সেই সময়ত কলিৰবে গৰ্জি উঠে—“সাৱধান, যোগেশ্বৰ, মানব পদ-লেহন-কাৰী বজা হলেও, এনে আদেশ পত্ৰত কেতিয়াও স্বাক্ষৰ নিদিবা । চোঙত বাঘ মেলি ৰং নেচাবা, সাৱধান ! যোগেশ্বৰ ক্ষুদ্ৰস্বার্থত মতলীয়া ; ব্ৰহ্মদেশ তেওঁৰ ভনীজোঁৱাইৰ দেশ, ৰাজপদ তেওঁ অযাচিত্তে পাইছে ব্ৰহ্মদেশৰ মানুহৰ পৰাই । গতিকে বিনা প্ৰতিবাদে তেওঁ চহী দিলে । দেশ-প্ৰেমিক কলিৰবে “নবাধম, দেশজোহী” বুলি যোগেশ্বৰক পদাঘাত কৰিলে (৪ৰ্থ অঃ ৫ম দৃশ্য) । কলিৰবৰ এই গালি আৰু গৰ্জনত অযুত মূল্য আছে । ই ব্যক্তিগত নহয় ; ই যেই কোনো বিদেশী শাসকৰ অশ্ৰায় আক্ৰোশৰ বিৰুদ্ধে কৰা স্বদেশ প্ৰেমিকৰ অন্তৰ নিষ্কৰি ওলোৱা দেশপ্ৰেমৰ প্ৰচণ্ড চিহ্ন । শেষত কলং নৈৰ ঘাটত চন্দ্ৰকান্তৰ নেতৃত্বত সৈন্ত-সামন্তই অসমৰ নিহান হাতত লৈ গীত গাই মানব বিপক্ষে যুদ্ধ দিবলৈ আগ বাঢ়ি অহা যিটো দৃশ্য দিয়া হৈছে, ই সম্পূৰ্ণ দেশপ্ৰেম-উতলোৱা দৃশ্য । গীতটো স্বৰাজ-সঙ্গীত—“পৰ্বত ভৈয়াম মিলি অসম” ; ব্ৰটিছৰ শাসন ওফৰাবলৈ ভাৰতত বিংশ শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত যি তীব্ৰ স্বৰাজ-আন্দোলন হৈছিল, ই তাৰেই প্ৰতিধ্বনি মাথোন—‘চন্দ্ৰকান্ত সিংহ’ৰ বচনা কাল অৰ্থাৎ ১৯৩১ চনৰ দেশৰ অৱস্থালৈ মন কৰিলেই বিষয়টো ভালদৰে উপলব্ধি হ’ব । যুগ্মী-মূলক চৰিত্ৰৰ যোগেদি নাট্যকাৰৰ এনে আশ্ব-প্ৰকাশ-সূচক বচনসমূহে নাটখনক যুগোপযোগী কৰি তোলে ।

নায়ক চন্দ্ৰকান্তৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ ৰূপে কোনো জনকে প্ৰধানভাৱে ধৰি কৰাৰ নোৱাৰি, অথচ মানে-পতা বজা-যোগেশ্বৰ সিংহ, পূৰ্বানন্দৰ পুত্ৰক কচিনাথ (মন্ত্ৰী) আৰু মান-সেনাপতিগণ প্ৰতিজনেই তেওঁৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী । নায়কৰ কাৰ্য্যৰ অগ্ৰপ্ৰতিভা বাধা দি সমান্তৰাল ভাৱে আগি উঠা প্ৰতিদ্বন্দ্বী এজনো নাই । সবল-মনা চন্দ্ৰকান্তৰ চৰিত্ৰত, আংশিকভাবে হলেও, বিবাদৰ ভাৱৰ আছে । বজা হৈ তেওঁ ৰাজসন্মান অৰ্হিত বাখিবলৈ অসমৰ্থ হ’ল, শেষত বিদেশী বিজাতি স্বৰ্গান্ত মানৱ

হাতত বন্দী হব লগীয়াত পবিল; ‘ডাঙৰ লোকৰ অপমানতকৈ মৃত্যুয়েই শ্ৰেয়ঃ’—এই অমোঘ নীতি-বচনৰ পটভূমিত চন্দ্ৰকান্ত এজন বিষন্ন নায়ক (Tragic hero) বুলিব পৰা যায়।

একমাত্ৰ ৰাজমাওত বাহিৰে বাকীকেইটা ছত্ৰী-চৰিত্ৰ নাট্যকাৰৰ কল্পনা-প্ৰসূত আৰু এয়ে নাট্যৰস উদ্গীৰণ কৰাত বিশেষৰূপে ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া কৰা দেখা যায়। উপকথা-বস্তুৰূপে দেৱযানী-চক্ৰধৰ কাহিনী উল্লেখযোগ্য। স্বৰ্গদেৱে ম’হগড় ৰণ-ক্ষেত্ৰতেই নিজে আৱেগ-মুহূৰ্ত্তত জীয়েক দেৱযানী আইদেওক বৰগোহাঁই ফৈদৰ চক্ৰধৰক অৰ্পণ কৰি পৰম সন্তোষ লভিছে। বিষন্ন নায়ক জনৰ এইকণ আকস্মিক শাস্তি অবিহনে শেষ জীৱনত আৰু অইন একোটিয়েই নহ’ল। মিৰি গাভৰু ৰহিলাৰ চৰিত্ৰত ত্যাগৰ আদৰ্শ আছে। তাই চক্ৰধৰক মনে-চিতে ভাল পাইছিল সঁচা, কিন্তু অৱশেষত দেৱযানীৰ সৈতে মিলন হোৱা দেখি নৱদম্পতিলৈ ফুলৰ মালা হৃদাৰ অৰ্পণ কৰি আৰু ছয়োৰে মঙ্গল কামনা কৰি ত্যাগ আৰু উদাৰতাৰ মহান আদৰ্শ দেখুৱাইছে।

বিদ্ৰোহী মৰাণ—এইখন ভূঞাদেৱৰ তৃতীয় পূৰ্ণাঙ্গ নাট; নাট্যবস্তুৰ পটভূমি মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহ, মৰাণৰ প্ৰভাৱ। তেতিয়া সিংহাসনত লক্ষ্মীসিংহ (ৰাজত্ব কাল ইং ১৭৬২-১৭৮০)। ৰজাক বন্দী কৰি ৰাখি নাহবখোৰাৰ পুতেক ৰমাকান্ত ৰজা হ’ল আৰু ৰাঘ মৰাণ বৰবকৱা হ’ল। কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰৰ উপদ্ৰৱে সীমা চেৰাই যাব ধৰিলে। ৰমাকান্তই কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰক শালতাদিলে আৰু প্ৰজাৰ ওপৰত বহুতো অত্যাচাৰ উৎপীড়ন চলালে। শেষত লক্ষ্মীসিংহই মগলো কুঁৱৰী কুব্জনয়নী আৰু আহোম বিষয়াৰ চাতুৰ্য্যত হেৰোৱা সিংহাসন পুনৰ লাভ কৰিলে। বুৰঞ্জীৰ এইকণ সমল লৈ নাট্যকাৰে কাহিনী বিস্তাৰ কৰি তাক নাট্যৰসেৰে পৰিপূৰ্ত্ত কৰি তুলিছে।

মুমলী কুঁৱৰী—‘মুমলী কুঁৱৰী’ ভূঞাৰ চতুৰ্থ পূৰ্ণাঙ্গ নাট। তেওঁৰ অন্ত্যাত্ম বুৰঞ্জী-মূলক নাট কেইখনৰ লগত ইয়াৰ বিষয়-গত পাৰ্থক্য এই যে, অন্ত্যাত্ম নাটকেইখনৰ বিষয়-বস্তু আহোম ৰাজত্বৰ শেষ ছোৱাৰ; ইয়াৰ বিষয়-বস্তু প্ৰায় মাজ ছোৱাৰ; কাহিনীত বুৰঞ্জীৰ আঁচ এটি মাথোন আছে আৰু তাৰ ওপৰতে নাট্যকাৰে কল্পনাৰ সৌধ নিৰ্মাণ কৰিছে। বুৰঞ্জীৰ কাহিনী এই :—প্ৰায় পঞ্চদশ শতিকাত মানহঁতে মণিপুৰ ৰাজ্যখনৰ ওপৰত সঘন আক্ৰমণ চলায়। তাতে মণিপুৰ ৰজা অতিষ্ঠ হৈ আহোম ৰজাৰ সাহায্য ভিক্ষা কৰি তেওঁলোকলৈ তিনিগৰাকী গাভৰু আগ ৰঢ়ায়। তেওঁলোক আহোঁতে বাটত কছাৰী ৰাজ্যত কিছুদিন থাকিব লগীয়া হয় আৰু এই ছেগতে কছাৰী ৰজাই ছেগ বুজি তেওঁলোকক বন্ধিতা ৰূপে বধাৰ কন্দি উলিয়ায়। এনেতে আহোম-কছাৰীৰ ৰণ লাগিল। ৰণত আহোম পক্ষৰ জয় হ’ল আৰু

ছোৱালী হঁডক আনিবলৈ মানুহ পঠিয়ালে। ১৫৩১ চনত আহোমে কছাৰীক বশত পৰাজয় কৰে আৰু স্বৰ্গদেও চুহুংমুঙে (স্বৰ্গনাৰায়ণে) ইটাগড়ত “কছাৰী কুঁৱৰী”ক লৈ ছমাহ ক্ৰীড়া-কৌতুক কৰি থাকে। এই কছাৰী কুঁৱৰী কোন, বুজীত তাৰ নাম নাই। কাৰো কাৰো মতে এই গৰাকী গৰমা কুঁৱৰী, কাৰো কাৰো মতে (বিশেষকৈ লৌকিক প্ৰবাদমতে) এওঁ ভূমলী কুঁৱৰী। নাট্যকাৰে এই লৌকিক প্ৰবাদক ভিত্তি কৰিয়েই নাট্যবস্তু প্ৰস্তুত কৰিছে।

নাটখন নায়িকা-প্ৰধান আৰু ভূমলী কুঁৱৰীয়েই নায়িকা। তুলাদৈ-কনচে, বংকলী-মনচোকা এই দুটা আত্মজিক প্ৰেমচিত্ৰ। মণিপুৰীয়া গাভৰু তিনিগৰাকীৰ নাম ভূমলী, ভূমলী আৰু কুমলী। পৰদেশত বন্ধিতা ৰূপে জীৱন যাপন কৰিবলৈ ভূমলী আৰু কুমলীৰ আপত্তি নাছিল। কিন্তু ভূমলীৰ মত শুকীয়া। তাই পুৰুষৰ বশ মানি চলিব নোখোজে। চুহুংমুং বজাই ছমাহ কাল তাইৰ সৈতে ক্ৰীড়া-কৌতুক কৰি থকাৰ ফল স্বৰূপে বজাই তাইক আহিবৰ সময়ত শাসন অধিকাৰত অধিষ্ঠিত কৰি আহিলে। তেতিয়া তাই গৰ্বত দুৰ্গুণে ওফুণ্ডি পৰিল আৰু কঠোৰ শাসন আৰম্ভ কৰিলে। বিষয়াসকলৰ অসহ্য হ’ল আৰু শাসন অধিকাৰত ভিবোতাৰ বদলি পুৰুষ এজনক স্থাপন কৰাৰ আলচ কৰিলে। নাৰীৰ মৰ্যাদা হানি ছোৱাতকৈ যুতুৱেই বেছি ভাল, ইয়াকে স্থিৰ কৰি ভূমলীয়ে চিৰশাস্তিৰ সপোন লৈ চিৰদিনৰ বাবে ৰাজপ্ৰাসাদ ত্যাগ কৰিলে।

নাটখনিত কোনোটা চৰিত্ৰৰে সমপ্ৰতাপী প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ নাই বুলিব পাৰি। ভূমলীক নায়িকা ৰূপে গ্ৰহণ কৰাত যুক্তি আছে। কনচে বৰপাত্ৰ গোহাঁইক নায়কৰূপে লব পাৰি। এই কনচেঙেই পোনতে কছাৰীক ধনশিৰী পৰ্য্যন্ত খেদি পঠিয়ায়। স্বৰ্গদেৱক ভূমলীৰ প্ৰেম-মায়া-জালত বন্দী হৈ থকা গম পাই এওঁৱেই এদিন কুঁৱৰীটোলত গোপনে জুই লগাই দি বজাৰ মোহ-ডপ্ৰা ভাঙি সোৱঁৰাই দিলে ৰাজকৰ্ত্তব্যৰ কথা, আহোম ৰাজ্যৰ কথা। চুহুংমুঙৰ চিত্ত স্থিৰ হ’ল, গাভৰুৰ সঙ্গ-সুখ ত্যাগ কৰি ৰাজ্যলৈ উলটিল। ঘটনাৰ এই নাটকীয় পৰিৱৰ্ত্তনৰ পুল ছেহু হ’ল কনচে। কনচেঙৰ চৰিত্ৰত ৰাজভক্তি আৰু দেশ-সেৱাৰ চিত্ৰ বিৰিতি উঠিছে।

বংকলী-মনচোকা উপকাহিনীয়ে নাটকৰ অগ্ৰপাতিত বিশেষ সহায় কৰা নাই। ই কেৱল বস-পৰিৱেশনৰ বাবে সন্মুক্ত উপকৰণ দি। বতাহীৰ চৰিত্ৰ ৰেমেলাকা হ’লেও, কাহিনীৰ অগ্ৰপাতিত এই চৰিত্ৰই আংশিক সহায় নকৰি থকা নাই। কছাৰী ৰাজ্যত উপস্থিত ছোৱাত ভূমলীয়ে কছাৰী ডেকা বজাক তেওঁৰ ডহু-বন অৰ্পণ কৰিব লাগে। অৰ্থচ তাই আকৌ সিজনৰ চাটকে নসয়। এই কথাৰ বাবে পোন-প্ৰথমতে আমি বতাহীৰ বচনৰ পৰাহে জানিব পাবো। তাৱেই বেমাণিৰ হুলেবে হুললী-

গাভৰুক সময়ে সময়ে উপদেশ দিছে ; ঠাট্টা বিক্ৰপ কৰিছে, হহঁৱাইছে। তাই কয়, “পুঠি মাছৰ পোৱালি, তয়ো এজনী ছোৱালী”, “কথাও হৈছে কথাও নহৈছে কথাও বিজিছে যুগে, বিবাহৰ কথা পাটীতে হেৰায়, ই কথা শুনিব কোনে ?” বতাহী টক-টকীয়া টেঙৰী, কথা-চহকী ; ভূমলীৰ হৃদিনীয়া বঙী সজিনী।

নাটখনত আদিৰ পৰা অন্তলৈকে বীৰ বসবেই প্ৰাধান্য দেখা যায়। প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যতেই বণবাচৰ তুমুল ধ্বনি, হিলৈৰ প্ৰচণ্ড শব্দ আৰু তবোৱালৰ বনখননিৰ মাজত কছাৰীৰ সেনাপতি, নগাবজা আদিৰ ধব্-মাব্ কাৰ্য্য-কলাপে আৰু বীৰ-সূচক বচনসমূহে এই প্ৰৱাহৰ যি উৎস নিৰ্মাণ কৰিলে, সি শেষ পৰ্য্যন্ত প্ৰায় একে ধৰণে ব্যাপকতা লাভ কৰি থাকি গ’ল। অইন কি, অৱশেষত ভূমলীয়ে যেতিয়া নানা ভাবে চেষ্টা কৰিও আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ থল নেপাই হাতত চাবুক লৈ ঘোৰ দৌৰাই ৰাজপ্ৰাসাদ এৰি গুটি গ’ল আৰু পানীত জাপ দিলেগৈ, তাতো কৰণ বসৰ এটি ছিটিকনি পৰিছে যদিও, বীৰবসৰ কোবাল সোঁতটোহে পোনতে চকুত পৰে।

নকুল ভূঞাৰ নাটকীয় বৈশিষ্ট্য :—

তেওঁৰ নাটৰ নাম-ভূমিকাৰ চৰিত্ৰই নাটবোৰৰ নায়ক বা নায়িকা। ‘স্বয়ম্বৰ’ আৰু ‘শাহু আই’ত বাদে তেওঁৰ আটাই কেইখন নাট অসম-বুৰঞ্জীমূলক ; সিও আহোম ৰাজত্বৰ শেষ কাল ছোৱাৰহে কাহিনী-সম্বলিত, কেৱল ‘ভূমলী কুঁৱৰী’ আহোম ৰাজত্বৰ প্ৰায় মাজ ছোৱাৰ।

বুৰঞ্জীমূলক হলেও, কাল্পনিক উপকাহিনীয়ে তেওঁৰ বচনাত নাটকীয় বহণ সানে, বিশেষকৈ প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ একোটাই (‘বদন বৰফুকন’ত গোলাপী-সক গোহাঁই—ডেকাফুকন ; ‘চন্দ্ৰকান্ত সিংহ’ত দেৱযানী-চক্ৰধৰ-ৰহিলা ; ‘বিজোহী মৰাণ’ত ৰূপহী-চাওগোঁহাই উপকাহিনী জঃ)।

তেওঁৰ উপকাহিনীৰ নায়িকা সত্ততে ৰজাৰ বা ৰাজবিষয়াৰ ভোলনায়া ছোৱালী।

দৃশ্য-বিশেষত তেওঁ ৰাজ-সিংহাসনখন ডা-ডাঙৰীয়া সকলোৰে পৰিৱেশিত কৰি থালি অৱস্থাত ৰাখি ধয়, আৰু ৰজাৰ আকস্মিক প্ৰৱেশ দেখুৱাই সকলোকে সচকিত কৰি তোলে।

তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটতেই শেষৰ দৃশ্যত নাট্যকাৰৰ জীৱন-দৰ্শন বা চিন্তা-ধাৰাৰ ৰূপ প্ৰকটিত হোৱা দেখা যায়, বিশেষকৈ শেষৰ বচন-সমূহত।

তেওঁৰ প্ৰায় কেইখন নাটতে আধুনিক শীতলকৈ বনগীত-বিকসিতৰ সংখ্যা অধিক।

(বাস্তৱধৰ্মী নাটৰ বৰণবত)

লক্ষ্মীকান্ত দত্ত (খৃ: ১৯০৪—)

সংসাৰ চিত্ৰ (১৯৩৬)

মুক্তিৰ অভিযান ('৫৩)

মনোমতী ('৪১)

ডিব্ৰুগড়-নিবাসী লক্ষ্মীকান্ত দত্তৰ জন্ম হয় ১৯০৪ খৃষ্টাব্দত। ১৯২০ চনত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ ঘৰতে বহি থকা সময় ছোৱাৰ ভিতৰতে তেওঁ দুখন নাট ৰচনা কৰে, 'পুনৰ্মুখিকো ভৱ' (অপ্ৰকাশিত), আৰু 'মনোমতী'। পৰীক্ষাৰ খবৰ ওলোৱাত তেওঁ কলিকতালৈ গ'ল আৰু তাৰ পৰা '২২ চনত আই-এচ-চি পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ পুনৰ কলেজীয়া অধ্যয়নত প্ৰৱৃত্ত হ'ল। চূৰ্ত্তাগাত্ৰমে '২৪ চনত পিতাকৰ টান নৰিয়াৰ বতৰা পাই ঘৰলৈ উলটিব লগীয়াত পৰিল আৰু সেইখিনিতে কলেজীয়া শিক্ষাৰো অন্ত পৰিল। নিচেই ল'ৰাকালৰ পৰাই নাট, অভিনয় আদি স্নকুমাৰ কলা-কৃষ্টিৰ প্ৰতি তেওঁৰ এবাৰ নোৱাৰা ৰাপ। লগৰীয়া-সমনীয়াৰ সৈতে ৰং-ধেমালি কৰোতেও 'জয়মতী', 'সীতা-বনবাস' কাহিনীৰ আলমত নিজে একো একোটা ভাও দিহে ৰং কৰিবলৈ ভাল পায়, অৱশ্যে চোৰাং ভাবে। কিয়নো, ঘৰৰ কোনোবা ডাঙৰদায়ে দেখিব লাগিলে সুদাই নেৰে; পিঠিত ওঁ পৰিব। অনেক সময়ত তেওঁ তিবোতাৰ ভাও লওঁতে হাতেৰে ঘঁহি লোৱা বঙা চিয়াঁহিৰ বোল গুচাব নোৱাৰি স্কুলতো শিক্ষকৰ আগত ধৰা পৰি সৌকাৰ কোৰ খাব লগীয়াত পৰিছিল। ডিব্ৰুগড় আমোলাপতি বৰ্ম্মজকত তেওঁ সকলকালৰে পৰা অভিনয়-সংক্ৰান্ত লাহনি-পাহনি কাম কৰি ভাল পায়। নাট্যাঙ্গুৰুপ কলা-কৃষ্টিৰ প্ৰতি স্বাভাৱিকতে সজাগ হৈ থকা তেওঁৰ এই স্মৃতি শিশু-মনটোৱে সময়ত লহপহকৈ ডাঙৰ-দীঘল হৈ পত্ৰে-পুষ্পে স্মৃশোভিত হৈ পৰে। ডিব্ৰুগড় আৰ্ট প্লেয়াৰ্চ চচাইটি, জেউতি মৰল, চেণ্ট্ৰেল কালচাৰেল অৰ্গেনাইজেশ্বন, ডিব্ৰুগড় সঙ্গীত বিজ্ঞানয় আদি ৰাজহুৱা অনুষ্ঠানবোৰৰ স্থাপন আৰু ক্ৰমবৰ্দ্ধমান উন্নতিৰ খপলাত দত্তৰ বৰঙণ আছে। স্থানীয় কলা-কৃষ্টি বিবয়ক প্ৰায়বোৰ অনুষ্ঠানতে তেওঁ সতন্ত্ৰে সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰি আমোদ পায়।

কুৰি শতিকাৰ আদি কাল ছোৱাত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ওপৰত বঙালীৰ যি ৰাশ-আচোঁৰ পৰিছিল, তাৰ বিৰজাল গুচাবলৈ আমাৰ মাজত হুই একজন বেজ ওলাল। গছমানদ লক্ষ্যন হ'ল, বিবল্য-কবী উদ্ধাৰ হ'ল, বিবো উপদায় হ'ল। এই বেজসকলৰ ভিতৰত অগ্ৰগণ্য লক্ষ্মীকান্ত দত্ত, অতুল হাজৰিকা, জ্যোতিপ্ৰসাদ আদি কেবাজনো আশাশুখীয়া শিল্পী-সাহিত্যিক। ১৯২০ চনত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি উঠি দত্তই ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ 'মনোমতী' উপভাসৰ আলম লৈ 'মনোমতী' নাট

বচনা কৰে। লগে লগে মঞ্চত সফল আৰু সঘন অভিনয়ে ইয়াৰ কৃতকাৰ্য্যতাৰ পৰিচয় দিব ধৰিলে আৰু কেউপিনে জনপ্ৰিয়তাৰ বোল উঠিল।

মনোমতী—ববদলৈৰ লেখনী-প্ৰস্তুত ‘মনোমতী’ উপস্থাসৰ মূল ভেটিত আছে প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ এখনি সুবিমল প্ৰেমৰাজ্য। তাত নাই কাৰো ক্ষুদ্ৰ স্বার্থ, নাই কাৰো কপটতা। অসমৰ বেলিমাৰৰ বেলিকা এপিনে যেনেকৈ ডা-ডাঙৰীয়া সকলৰ মাজত কুটবুদ্ধি আৰু মই-বব ভাবে স্থান অধিকাৰ কৰি ৰাজ্যখনক শত্ৰুৰ নিৰ্মম কবলত পেলাই দিছিল, অইনপিনে আকৌ, তেওঁলোকৰ সতি-সন্ততি সকলেই নিভাঁজ প্ৰেমৰ ডোলত বান্ধ খাই থিয় দি উঠিছিল। দেশপ্ৰেমৰ উজ্জল পটভূমিৰ দাঙি ধৰি তেওঁলোক আজিও আমাৰ বৰেণ্য। ‘মনোমতী’ উপস্থাসৰ পাতে পাতে জিলিকি থকা এনেবোৰ চানেকিয়ে লক্ষ্মীকান্ত দত্তক ‘মনোমতী’ নাট লিখিবলৈ উদ্বুগনি দিলে।

১৯২৪ খৃষ্টাব্দত ডিব্ৰুগড়ত এবাৰ অসম সাহিত্য সভাৰ বাৰ্ষিক অধিৱেশন বহিছিল। সেই উপলক্ষে হাতে-লিখা অৱস্থাতে এই নাটখনিৰ অভিনয় হয়। ইয়াৰ সফল অভিনয়ত মুগ্ধ হৈ ৰাইজে নাট্যকাৰক স্বৰ্ণপদক প্ৰদান কৰি সম্বৰ্দ্ধনা জনায়। লগে লগে নাটখনে জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰে। ১৯২৮-২৯ চনত দত্তৰ ‘সংসাৰ-চিহ্ন’ই ‘মনোমতী’ৰ দৰে সমানেই সুধী-শিল্পী-সমাজত আদৰ-সমাদৰ লাভ কৰে। প্ৰকৃততে কুৰি শতিকাৰ আগছোৱাত অসমীয়া সামাজিক নাট্য সাহিত্যত এই দুখন পূৰ্ণাঙ্গ ৰাস্ত্ৰধৰ্মী নাটেই এক বিশিষ্ট স্থান অধিকাৰ কৰিছিল। দুয়োখনেই সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ সফল মঞ্চোপযোগী নাট। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ কাব্যধৰ্মী আৰু এই দুখনৰ আগৰ নহয়। চতুৰ্থ বছৰৰ ‘আৱাহন’ত (১৮৫৫ শক ৭ম সংখ্যাত) ‘ডিব্ৰুগড়ত অসমীয়া নাটৰ অভিনয়’—শীৰ্ষক প্ৰবন্ধই ‘মনোমতী’ৰ মনমোহা জেউতি গোটেই অসমৰ চুকে-কোনে বিৰিঙালে। প্ৰবন্ধ-লিখক ৰামচন্দ্ৰ শৰ্মা। এই পাঁচ-অঙ্কীয়া নাটখনি প্ৰকাশ হয় ১৯৪১ চনত। নাটখনি বৰ্ত্তমান দুপ্ৰাপ্য হোৱা গতিকে নাট্যকাৰজনৰ হাতে-লিখা ‘পাতনি’ এটাৰে ইয়াৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয় দাঙি ধৰা হ’ল—

‘মনোমতী’ৰ অপ্ৰকাশিত ‘পাতনি’

“কুৰি বছৰৰ আগৰ কথা। ১৯২০ চনতে প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি বহি থকা কাল ডোখৰতে আমি সকলো পৰীক্ষাৰ্থীয়ে গোট খাই অভিনয় কৰিবলৈ ৰোগাৰ কৰিছিলো। সেই সময়ত সময়োপযোগী অসমীয়া নাটকৰ অভাৱত অভিনয় কৰিবলৈ নাটক ৰাছনি এটা সমস্তা হৈ পৰিছিল। অৱশেষত অনুদিত বঙলা নাটকেৰেই অভিনয় কৰা হৈছিল। তেতিয়াই অসমীয়া নাটক বচনাৰ প্ৰবল ইচ্ছাই মন সজাগ কৰে। এই উদ্দেশ্যত বাট বুলিবলৈ পোন প্ৰথমতে সাহিত্যবন্ধী বঙ্গলীকান্ত

বৰদলৈ বি-এ দেৱৰ বিখ্যাত উপস্থাপন ‘মনোমতী’ খনকেই সমল স্বৰূপে গোটাই লোৱা হৈছিল, আৰু সেই সময়তে অন্তৰঙ্গ বন্ধু অতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা বি-এ বি-টি দেৱৰ বিশেষ উদগনিত সোনকালেই ‘মনোমতী’ নাটক লিখি শেষ কৰিলো।

জ্ঞানস্পন্দ ৮বৰদলৈ দেৱৰ নিপুণ লিখনীৰ পৰা ওলোৱা ‘মনোমতী’য়ে আমাক ভালেমান দিনৰে পৰা মুগ্ধ কৰিছিল। সুবিমল প্ৰেমৰ বাজ্যত মানৱৰ ক্ষুদ্ৰ কপটতাৰ কেৰোণ কেতিয়াও সোমাব নোৱাৰা, অসমৰ বেলিয়াৰ ঘাৰৰ সময়ত একালে যেনেকৈ ডা-ডাঙৰীয়া সকলৰ ভিতৰত কুটবুদ্ধিৰ মইমতালি ভাববিলাকে ঠাই লৈ চিৰস্বাধীন দেশক শত্ৰুৰ হাতত পেলাই দিছিল, আনফালে তেনেকৈ তেখেত সকলৰেই দেশপ্ৰেমিক সন্তি-সন্ততি সকলে নিৰ্ভীক প্ৰেমৰ ডোলেৰে আবদ্ধ হৈ শত্ৰুক বাধা দিবলৈ একেমুঠে থিয় হোৱা, নিজৰ দেশতকৈ স্বদেশ আৰু স্বজাতিয়েই ডাঙৰ বুলি দেখুওৱা অসম-জীয়ৰী সকলৰ পটন্তৰ বিলাক ‘মনোমতী’ উপস্থাপনৰ পাতে পাতে জিলিকি আছে। তেখেতে চিত্ৰিত কৰা অসম বুৰঞ্জীৰ শেষ ভাগৰ এই গৌৰৱময় চিত্ৰবোৰৰ লোভ সামৰিব নোৱাৰি দৃশ্যপটত দেখুৱাবলৈ কৰা চেষ্টাই এই নাট লিখাৰ অভিপ্ৰায়। যতদূৰ সম্ভৱ নাটকীয় সৌন্দৰ্য্য অটুত ৰাখি তেখেতৰ চিত্ৰবোৰক ঘূৰাই মেলি থবলৈ যত্ন কৰিছিলো।

নাটখন লিখি কিছুদিন নিজে আঁতৰি থকাত ১৯২৪ চনলৈকে ইয়াৰ অভিনয় কৰিবলৈ দিয়া হোৱা নাছিল। পিছে সেই চনতে ডিব্ৰুগড়ত বহা অসম সাহিত্য সভাৰ অধিৱেশন উপলক্ষে ‘ডিব্ৰুগড় অৰ্বেতনিক নাট্য সমাজ’ক প্ৰথম অভিনয় কৰিবলৈ দিয়া হৈছিল। সেই অভিনয়ত তেখেত সকলে ৮বৰদলৈ দেৱৰ আপুৰুগীয়া ‘মনোমতী’ক পাই আমাক নথৈ উৎসাহ দিছিল আৰু ওপৰা-উপৰিকৈ কেৰাবাৰো এই নাটৰ অভিনয় কৰিছিল। তাৰ লগে লগে আজি পৰিমিত হাতে-লিখা অৱস্থাতো অসমৰ সকলো নামজলা বঙ্গমঞ্চতে অভিনয় কৰি সাহিত্যসেৱী আৰু নাট্যমোদী বন্ধু সকলে আমাক কৃতৰ্থ কৰিছিল।

প্ৰথম অভিনয়তে ঔপস্থাসিক বৰদলৈদেৱ উপস্থিত থাকি নাটখনিৰ কিছুমান খুতিনাতি দেখুৱাই দি প্ৰকাশ কৰিবলৈ আমাক কৈছিল। আকৌ ১৯২৯ চনত শাৰদীয় পূজাৰ মহা অষ্টমীৰ দিনা জেৰেঙৰ উপদেশ-মতে সংশোধিত নাটৰ ডিব্ৰুগড়ত অভিনয় চাবলৈ তেখেতক পুনৰ নিমন্ত্ৰণ কৰাত বিশেষ কাৰণত আহিব নোৱাৰি তেখেতে লিখিছিল, “মই মনোমতী নাটক হপাবলৈ আদেশ দিলো। কিন্তু ভূমিকাত মোৰ ‘মনোমতী’ উপস্থাপনৰ পৰা লোৱা বুলি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। ছবৰ বিয়ৰ মই বাৰ নোৱাৰিলো।” ১৯৩৪ চনতো নাটখনি হপাবলৈ বুলি আমাক লিখি জনাইছিল। কিন্তু ছবৰ বিয়ৰ, নানা বাধা বিঘিনি আৰু বিবাদৰ সন্মুখীন হব লগা হোৱাত

তেখেতৰ জীৱিত অৱস্থাতে সেই আদেশ পালন কৰিব পৰা নহল। আজিও ভট্টাচাৰ্য্য এজেকিৰ গৰাকি জীহবেন্দনাথ ভট্টাচাৰ্য্য ডাঙৰীয়াই অমুগ্ৰহ কৰি প্ৰথম তাণ্ডবণৰ ছপাৰ ভাৰ নোলোৱাহেঁতেন ইয়াক বাইজৰ আগলৈ উলিওৱা সম্ভৱ নহল-হেঁতেন। ছপা কৰিবলৈ দিওঁতে আজিকালিৰ অভিনয়ত খাপ খাবৰ উদ্দেশ্যে হাতে-লিখা নাটকত থকা কেইটামান উপকৰা চিত্ৰ গুচাই দিয়া হল।

সামৰণিত যিসকল হিতাকাঙ্ক্ষী বন্ধুৱে ইমানদিনে নাটখনিক মৰমৰ চকুৰে চাই প্ৰকাশ কৰিবলৈ আমাৰ ধাউতি বঢ়াই দিছিল সেই সকললৈ শলাগৰ শবাই আগ-বঢ়োৱা হল। ইতি—”

বিনীত,

ডিব্ৰুগড়—

১লা মাৰ্চ, ১৯৪১ চন

}

শ্ৰীলক্ষ্মীকান্ত দত্ত

নাটখনি ছপা হয় ১৯৪১ খৃষ্টাব্দত। নাট্যকাৰ লক্ষ্মীদত্তই মনুষ্য জীৱনৰ সুখ-শান্তি মিলন-মাধুৰ্য্যৰ সপোন ৰাজ্যত বিচৰণ কৰি ভাল পায়। সেয়েহে বোধহয় ৰজনী ববদলৈৰ বিবহ-বিননি-সুৰীয়া উপগ্ৰাস কেইখন বাদ দি তেওঁ কেৱল সুখ-মিলনান্ত ‘মনোমতী’ খনকহে নাট্যৰূপ দিবলৈ বুলি হাতত তুলি ললে আৰু উপগ্ৰাসৰ জকাত মুক্তাৰ মালা গাঁথি জকমকীয়া কৰি তুলিলে। অসম-সূৰ্য্যৰ অস্তাচলৰ যি কেইটি উজ্জল চিত্ৰই ‘মনোমতী’ উপগ্ৰাসত দেখা দিছে, নাট্যকাৰে প্ৰায় তাৰে ওপৰতে ভেজা দি নাট্য ৰস্তু স্থাপন কৰিছে। লক্ষ্মীকান্ত-মনোমতীৰ শুভমিলন লক্ষ্মী-কান্তৰ মনে পতা ‘সংসাৰ চিত্ৰ’ খনিৰ অগ্ৰতম আকৰ্ষণ যেন মনে ধৰে। চন্দ্ৰকান্ত সিংহ, হলকান্ত বৰুৱা, লক্ষ্মীকান্ত, চণ্ডী বৰুৱা, বিজিতী, মনোমতী, পমিলা, পহুমী আদি চৰিত্ৰ উপগ্ৰাস আৰু নাট দুয়ো ঠাইতে একে। নাটৰ মনাই, মনাইৰ ঘৈণীয়েক খহলী, অন্ধ মাতৃ, অসমীয়া কুমাৰী আদি নাট্যকাৰৰ কল্পনা-প্ৰসূত চৰিত্ৰ। উপগ্ৰাসত থকাৰ দৰে নাটতো পোৱা যায় হৃদান্ত মানব আক্ৰমণত উৎপীড়িত হাজাৰ হাজাৰ অসমীয়া প্ৰজাৰ হা-ছতাশ-হাহাকাৰৰ ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি, অসমীয়া জীয়াৰী পমিলাৰ বীৰত্ব, লক্ষ্মীকান্ত-মনোমতীৰ নিভাঁজ প্ৰেম, শান্তিবামৰ স্বদেশ-হিতৈষিতা, পহুমীৰ আত্মবলিদান, মান সেনাপতি মিজিমাৰাৰ তৰ্জন-গৰ্জন, জাউৰি-জাউৰি অসমীয়া নাম-কীৰ্ত্তনৰ বোল, ফকৰা-বোজনাৰ সঘন প্ৰয়োগ আদি।

‘সংসাৰ-চিত্ৰ’ৰ যোগেদি দত্তই অসমৰ ৰজমৰুত বঙীণ সংসাৰ-চিত্ৰ এখনি আঁকি দেখুৱালে। ইয়াত নাট্যকাৰৰ স্নিগ্ধ শৈলী প্ৰমাণিত হৈছে। পাৰম্পৰিক বিবোধী ঘটনা-সূত্ৰবোৰৰ ক্ৰমবিকাশ আৰু শেষ মীমাংসা অতি দক্ষতাবে প্ৰাৰ্থন

কৰা হৈছে। ধনী সদাগৰ বিভৱৰ দ্বিতীয় পত্নী ৰূপহী নাটখনৰ নায়িকা। ৰূপহীয়ে ঘৰখনৰ মূল মানুহ আটাইখিনিকে বশ কৰাব আশ্ৰয় চেষ্টা কৰে, বুদ্ধ বিভৱক নাকত ধৰি চাকত খুৱায়, বিভৱৰ অজ্ঞাতে জীয়েক বিজুলীক বিয়া দিয়াৰ বন্দৱস্ত কৰে আৰু পৈত্ৰিক সম্পত্তি সকলোখিনিকে পুতেক চঞ্চলৰ নামত হস্তগত কৰি লোৱাৰ চক্ৰান্ত কৰে। এনেবোৰ বিবাদ-বিশৃঙ্খলাৰ মাজত বিভৱৰ প্ৰথম পত্নীৰ সন্তান প্ৰবীণে পিতৃগৃহ ত্যাগ কৰি দীন-দৰিদ্ৰ উগ্ৰসেনৰ আশ্ৰয়ত থাকিবলৈ লয়। কালক্ৰমত এই উগ্ৰসেনৰ জীয়েক আজলীৰ সৈতে তেওঁৰ বৈবাহিক সম্বন্ধ ঘটি উঠে। উগ্ৰসেন বিভৱৰ ওচৰত টকাৰ ধৰুৱা। এই শুভ বৈবাহিক সম্বন্ধই উগ্ৰসেনকো ঋণমুক্ত কৰে আৰু উভয় পক্ষৰ মাজত বহুদিনৰ পৰা চলি অহা বৈবীভাৱবোৰ ইয়াতেই অন্ত পৰে। বিভৱৰ দ্বিতীয় পত্নী ৰূপহীৰ পুত্ৰ চঞ্চল। নামে-কামে সিজন সকলোতে কেৱল চঞ্চল। সি বটলে বটলে মদ খাই পৈত্ৰিক সম্পত্তি উকুৱাই দিলে, লুৎসা-বেজা তাৰ জীৱনৰ উত্তম সঙ্গী। সেয়ে অতিমাত্ৰা হোৱাত বাপেকে তাক তাজ্য পুত্ৰ কৰে। কিন্তু শেষত নিজৰ কুকাৰ্য্যৰ কাৰণে পিতাকৰ চৰণত ধৰি ক্ষমা প্ৰাৰ্থনা মাগে। সেইদৰে ৰূপহীয়েও নিজৰ দোষ স্বীকাৰ কৰি বিভৱৰ ওচৰত ক্ষমা বিচাৰে। বিভৱেও মহানুভৱতাৰ অতুল মহিমা বিস্তাৰ কৰি পত্নী-পুত্ৰ উভয়কে ক্ষমা কৰি সাৱটি লয়।

নাটখনিত ছুটৰ দমন আৰু শাস্তৰ পালন দেখুৱাই এটি নীতিমূলক শিক্ষা প্ৰদান কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। পাত্ৰ-পাত্ৰী সমূহৰ নামাকৰণো অৰ্থসূচক, যেনে তেওঁৰ ‘বিভৱ’ সঁচাকৈয়ে অতুল বিভৱৰ অধিকাৰী, ধনী-মানী সদাগৰ; ‘বিৱেক’ বিৱেক-বুদ্ধি সম্পন্ন লোক, সজ উপদেশ দিওতা সাধু পুৰুষ; ‘লঘুমন’ৰ মন লঘু, চঞ্চল; ধনৰ লোভত নিজৰ জীয়েকক হৃদান্তৰ হাতত অৰ্পণ কৰিবলৈও সি কুণ্ঠিত নহয়। ‘ৰূপহীয়ে’ ৰূপৰ পোহাৰ মেলি দ্বিতীয় পত্নীৰূপে বিভৱৰ হৃদয়-বাণী হৈ ৰখা ইচ্ছা তথা বাট মুকলি কৰি লয়। সেইদৰেই ‘নিৰ্মল’, ‘বমন’, ‘আজলী’, ‘কলহী’ আদি অৰ্থপূৰ্ণ চৰিত্ৰ-সজ্জা। নাট্যকাৰৰ সহানুভূতি নিছলা ছনীয়াৰ প্ৰতি, অসহায়ৰ প্ৰতি, কৰ্তব্য-নিষ্ঠজনৰ প্ৰতি, বিৱেক-বুদ্ধি-সম্পন্ন লোকৰ প্ৰতি। এই বিষয়ত নাটখনি আগৰ প্ৰচাৰ-ধৰ্মী নাটবোৰৰ সৈতে কিছুদূৰ সন্মিল। পৃথিৱীত চঞ্চলতাৰ স্থিতি নাই, সেয়েহে ‘চঞ্চল’ নামৰ চৰিত্ৰই নানা দিশে ভোকা কোৱাৰো প্ৰান-ধিতি হেৰুৱাই শেষত পিতাকৰ ককণা-প্ৰাৰ্থী হব লগীয়াত পৰিল। উগ্ৰচণ্ডা ৰূপহীয়ে ক্ষুদ্ৰ কামনা সিদ্ধি কৰিবলৈ মৈ পদে-পদে লঘু লাঞ্ছনা তুগি শেষত প্ৰকৃতিত্ব হবলৈ বাধ্য হ’ল। অদ্বৈতত ৰূপহীৰ বুদ্ধত শেষত বুদ্ধ-বধূৰ চিত্তাঙ্গলি বচন এবাৰি শুনা প’ল—“বই বাকনী বই পিনাটী। বই নাক হৈ পো-জীৱ প্ৰতি নাকৰ কাষ

পাহৰি গৈছিলোঁ। নিজৰ ল'ৰাক মাৰিবলৈ হাতত বিহ লৈ ঘূৰি ফুৰিছিলো। আপোনাৰসকলৰ মহৎ দৃষ্টান্তই মোৰ মন আকৌ ঘূৰাই পেলালে। বিৱেক, বিজুলী, প্ৰবীণ, আজলী, আপুনি আৰু ডাঙৰীয়াৰ অশেষ চেষ্টা আৰু আদৰ্শই বান্ধনী ৰূপহীক আকৌ মানুহ কৰিলে।” (৫ম অঃ ২য় দৃঃ)

নাটখনিত তিনিটা সন্ধি চকুত পৰে—(১) বিভৱে তেওঁৰ দ্বিতীয় পক্ষৰ পুত্ৰ চঞ্চলক ত্যাজ্য পুত্ৰ কৰাৰ সিদ্ধান্ত (১ম অঃ ৫ম দৃঃ);

(২) চঞ্চলে দীনদৰিদ্ৰ উগ্ৰসেনক ঋণৰ টকাখিনিৰ বাবে জোৰ-জুলুম কৰি থকা সময়ত বিভৱৰ দ্বিতীয় পত্নী ৰূপহীৰ কন্যা বিজুলীয়ে বুকুৰ মাজৰ পৰা ধনৰ টোপোলা এটা অকস্মাতে পেলাই দি সকলোকে অবাৰু কৰি পেলায় (২য় অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ);

(৩) লখিমীৰ বাবে প্ৰেম-মতলীয়া চঞ্চলক যেতিয়া বীৰমনে মাৰিবলৈ খেদি যায়, লখিমীয়ে বাধা দি সকলোকে বিস্মিত কৰি তোলে (৩য় অঃ ৫ম দৃঃ)।

সাধাৰণতে ‘গ্ৰন্থিমোচন’ বোলা বিষয়টো সকলোবোৰ নাটত একেবাৰে শেষত হয় যদিও, তিনি সন্ধি-সম্বন্ধিত এই নাটখনত ই চতুৰ্থ অঙ্কতে আৰম্ভ হৈ পঞ্চম অঙ্কত সমাপ্ত হৈছে। আধুনিক বহুতো নাটৰ গ্ৰন্থিমোচনত থকা উদ্ভৃতা ইয়াত নাই। যুগ্ম গতিত সকলো উপকাহিনী আগবাঢ়ি গৈ মধুৰ সমাপ্তিত উপনীত হৈছে। সদাগৰ বিৱেক (সদাগৰ)ৰ ইঙ্গিতত বিজুলী (ৰূপহীৰ জীয়েক)ৰ পোহৰত সকলো কথা স্পষ্ট হৈ ওলাল (৪র্থ অঃ ৫ম দৃঃ)। গ্লেৰাট্টক এৰাৰ বচনেৰে গ্ৰন্থিমোচনৰ আৰম্ভ হৈছে। শেষত ৰূপহীয়ে চকুৰ পানীৰে নৈ বোৱাই বিভৱৰ ওচৰত ক্ষমা বিচাৰিলে। ৰূপহীৰ কান্দোনত বিভৱৰ হাঁহি উঠে। নিজৰ দোষ বুজিব পাৰি ৰূপহীয়ে অম্লতপ্তা হৈ দোষ স্বীকাৰ কৰে; সকলোৰে মধুৰ মিলনত কাহিনীৰ সামৰণি পৰে। গ্ৰন্থিমোচনৰ সমাপ্তি ঘটে।

ৰূপহীৰ কাৰ্য্যক্ৰমত নায়িকাৰ লক্ষণ সম্পূৰ্ণ আছে আৰু নাটখন নায়িকা-প্ৰধান। কিন্তু কোনোটি চৰিত্ৰকে নায়কৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব নোৱাৰি।

মূলতঃ পাৰিৱৰ্তিক হলেও ‘সংসাৰ-চিত্ৰ’ এখনি আদৰ্শাত্মক নাট। মানুহৰ সং-অসং প্ৰযুক্তিৰ ফলাফল ইয়াত জ্বৰছ দেখুওৱা হৈছে। নীতি-বচনমূলক আৰু শিক্ষামূলক নাট স্বৰূপেও ইয়াৰ মূল্যাক্ষন আছে। আধুনিক যুগৰ প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ নাট তিনিখনো (হেম-গুণাভি-কল্পৰ) এনে নীতি-শিক্ষামূলক। কিন্তু নৃত্য নাট্য শৈলীৰ অভাৱত সেই নাট তিনিখন সিমানে সকল নহয়। ‘সংসাৰ-চিত্ৰ’ৰ নৱ বাস্তৱতাক নাট্যকাৰৰ নিপুণ শৈলীৰে ঢাক দি বাৰি তাৰ নাটকীয় বসন্ত দিশটো ফুটাই তোলাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হৈছে। নাটখনিৰ বিভিন্ন দৃশ্-

সজ্জাত থকা ড্ৰইং কম, চোকা, গ্ৰামোফোন আদি ইয়াৰ আধুনিক পৰিৱেশৰ উত্তম আলম। ‘সংসাৰ চিত্ৰ’ৰ সমালোচনা কৰি সেই সময়ৰ ‘Times of Assam’ কাকতে মন্তব্য কৰিছিল—

“The play attempts with a considerable means of success at giving a comprehensive view of life and shedding light on the psychological springs of human activities, as they present themselves on the screen of Assamese society.”

অসমীয়া সাহিত্যত ই প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ বাস্তৱধৰ্মী সুখাস্ত নাট (‘কমেডি’)।

মুক্তিৰ অভিযান—বিয়াল্লিচৰ গণ-আন্দোলনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সাতচল্লিচ স্বাধীনতা লাভ কৰা বছৰ পৰ্য্যন্ত এই কালছোৱাৰ ভিতৰত সংঘটিত কেইটামান মাৰাত্মক ঘটনা আৰু সামূহিক আন্দোলনৰ এটি ছয়ময়া নাটকীয় ৰূপ এই নাটখনত দিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।

নাটখনি উহুৰ্গা কৰা হৈছে নাট্যকাৰৰ স্বৰ্গীয় জ্যেষ্ঠ পুত্ৰ ‘মহু’ৰ স্মৃতিত ; মহুৰ মৃত্যু কাল উনচল্লিচ চনৰ তিনি চেপ্তেম্বৰ, যিদিনা দ্বিতীয় মহাসমৰৰ ৰণ-ভেৰীয়ে গোটেই পৃথিৱী খলক্ লগায়। মহুৰ মৃত্যু-কালৰ চৌধ্য বছৰৰ মূৰত বৰ্চিত এই নাটখনিত নাট্যকাৰে চেনেহৰ প্ৰাণ-পুতলিক এটি হুমুনিয়াৰে স্মৃতি ‘কথামালা’ৰ প্ৰথম প্ৰয়াস বুলি ‘মুক্তিৰ অভিযান’ স্বৰ্গীয় শিশু-আত্মাৰ নামত ‘উৎসৰ্গ’ কৰি প্ৰাণত অৰ্পণ সান্থনা লভিছে।

ই এখনি দ্বাদশ-দৃশ্য-সম্বলিত অঙ্ক-বিহীন নাট। মুক্তি-আন্দোলনত জপিয়াই পৰা হাজাৰ-বিজাৰ নব-নাৰীৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপে অসমৰ কনকলতা, তিলক আৰু কুশল কোঁৱৰ আদি খ্যাতনামা শহিদসকলৰ প্ৰাণ বিসৰ্জনৰ দৃশ্য-সমূহ ইয়াৰ বোমাঞ্চকৰ চিত্ৰ। সজীৱ, প্ৰভাৱ, উদয় আদি একনিষ্ঠ সমাজসেৱক-সেৱিকাৰ পৰিচালনাত অভিযান সফল হয় আৰু সাতচল্লিচ চনৰ পোন্ধৰ আগষ্টৰ দিনা ভাৰতৰ জাতীয় পতাকাৰ তলত সমূহ বাইজ সমৱেত হৈ ‘বন্দেমাতৰম’ ধ্বনিৰে দশোদিশ নিনাদিত কৰি আনন্দ প্ৰকাশ কৰে। ইয়াতেই নাট্য-কাহিনীৰ অন্ত। বিক্ষিপ্ত ঘটনাৰ সমষ্টি হোৱা বাবে নাটখনিত নায়ক-নায়িকা বুলিবলৈ কোনো নাই ; কেৱল মুক্তি আন্দোলনৰ উৎকৰ্ষা-জনক কাহিনীভাগে নাটকীয় ৰূপ লৈ দেখা দিছে। ইতিমধ্যে বিয়াল্লিচৰ গণ আন্দোলনক অৱলম্বন কৰি ৰচনা কৰা নাট সুবেপ্তনাথ শইকীয়াৰ ‘কুশল কোঁৱৰ’ (১৯৪৯), অতুল হাজৰিকাৰ ‘আছতি’ (১৯৫২) আৰু সৰু-সুৰা কেৰাখনি নাট-নাটিকা প্ৰকাশ হৈ গৈছে। দত্তৰ ‘মুক্তিৰ অভিযান’খনকো এই প্ৰসঙ্গত এখনি প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ নাট ৰূপে গণ্য কৰিব

লাগিব। নাটখন পূৰ্ণাঙ্গ নহয়, ‘আহতি’ৰ দৰে মো-মেল আদিৰ বাবেহে বেছি উপযোগী।

বচনাবীতিৰ মাজে মাজে পৌৰাণিক আদৰ্শত আধুনিকতাৰ চাব্ আছে। ‘প্ৰজ্ঞান’ পৌৰাণিক আদৰ্শ; কিন্তু ইয়াত সংযোজিত ‘বামধুন’ (‘বধূপতি বাঘৰ ৰাজা বাম’) আধুনিক। প্ৰাচীন আদৰ্শ ‘ভবতৰাক্য’ৰ পৰিৱৰ্ত্তে ইয়াত আছে জাতীয় সঙ্গীত।

‘সংসাৰ-চিত্ৰ’ৰ দৰে ইয়াতো সন্ধিস্থল তিনিটা—প্ৰথম, কনকলতাৰ যুত্যা (‘সঙ্কল্প’) দ্বিতীয়, প্ৰভাতৰ গীত—“যুজলৈ ওলাবৰ হ’ল সমনীয়া” (‘উদ্দীপনা’), তৃতীয়, জেইলৰ ফালৰ পৰা শোভাযাত্ৰা আৰু দেশসেৱক-দেশসেৱিকা সকলৰ যোগদান (‘তৰ্পণ’)। ‘সংসাৰ চিত্ৰ’ৰ ৪ৰ্থ অঙ্কত ‘গ্ৰন্থি মোচন’ হোৱাৰ দৰে ইয়াতো শেষৰ আগৰ দৃশ্যটোত (‘আশাত’) গ্ৰন্থিমোচনৰ আৰম্ভণ হৈছে। ছায়াচিত্ৰিত মনোৰম অসমৰ মনমোহা মুক্তি অঙ্কিত কৰি নাট্যকাৰে শেষ দৃশ্য (‘সফলতা’)ত ভাৰতৰ স্বাধীনতা লাভৰ যোগেদি মুক্তি-অভিযানৰ সফলতা দেখুৱাইছে।

কাল্পনিক চৰিত্ৰ কেবাটাও নামত চাৰিত্ৰিক কাৰ্য্যৰ সঙ্গতি লক্ষ্য কৰা যায়, যেনে, ‘দৌলত’ সঁচাকৈয়ে ধন-দৌলতৰ অধিকাৰী, ‘বিজুলী’য়ে বিজুলী-সঙ্কাৰে দেশ-সেৱাত আগ ভাগ লয় (‘বিজুলী’ নামৰ চৰিত্ৰ ‘সংসাৰ-চিত্ৰ’তো আছে), ‘শলিতা’ সঁচাকৈয়ে “স্বাধীনতাৰ মান-মন্দিৰত জলাৰ খোজা অৰুণ জ্ঞান-প্ৰদীপৰ শলিতা” (‘মৃত্যুপাত’)।

নাটৰ বাৰটা দৃশ্যক মূল বিষয় অল্পসখি নামাকৰণ কৰা হৈছে, যেনে—বিভ্ৰাট, মৃত্যুপাত, সঙ্কল্প, উদ্দীপনা, পৰামৰ্শ, শলাগনি, কেৰোণ, প্ৰভাৱ, বিভীষিকা, তৰ্পণ, আশা, সফলতা।

অতীত-কীৰ্ত্তি-মণ্ডিত অসমৰ স্বৰ্গগত সমাজ-সেৱী, সাহিত্য-সেৱী দেশ-নেতা সকলৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ আকুল শ্ৰদ্ধা এই নাটত পৰিস্ফুট।

লক্ষ্মী দত্তৰ নাট্যাৱলীৰ প্ৰধান লক্ষণ

তেওঁৰ কাল্পনিক চৰিত্ৰসমূহৰ নাম প্ৰায়েই অৰ্থ-সঙ্গত। (‘সংসাৰ-চিত্ৰ’ত বিৱেক, চঞ্চল, ৰূপহী, বিজুলী প্ৰভৃতি; ‘মুক্তিৰ অভিযান’ত দৌলত, বিজুলী, শলিতা প্ৰভৃতি)।

তেওঁৰ নাট্যকাহিনী মিলনান্ত, সুখাৱহ, শান্তিপ্ৰেম। কৰুণ, শৃংখৰ, হান্স আদি বসব কোনোটাৰে প্ৰাধান্য নাথাকে।

নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিৰ বাবে স্বৰচিত গীতপদৰ সলনি তেওঁ প্ৰায় বনগীত, বিহুগীত, ঘোষা-পদ আদিৰ সংযোগ কৰে।

সবল গল্প তেওঁৰ আত্মোপাস্ত প্ৰকাশ-মাধ্যম। ছন্দবদ্ধ বচনা নাই, কিন্তু পৰিস্থিতি-বিশেষে বচনত ওজস্বিতা নোহোৱা নহয়, যেনে—“জ্বলি উঠ আকাশ-বতাহ। স্মৃতি প্ৰতিকলিত হৈ তটিনীৰ নিৰ্মল বুকুত গাওক চিৰদিন তোৰ এই মহান জয়ৰ অমৰ কীৰ্ত্তি। কত বীৰ, কত সংগ্ৰাম, অতীতৰ কত জয়-পৰাজয়, কত উত্থান-পতনৰ বীৰত্ব কাহিনী গঁথা আছে তোৰ এই কুলু-কুলু নিফুঁট সুবত” (‘মুক্তিৰ অভিযান’-‘তৰ্পণ’)।

একাধিক উপকাহিনী বা বিক্ষিপ্ত ঘটনা-সংযোগ তেওঁৰ নাট্য-বস্তুৰ অস্তুতম সম্বল।

বস্তুৰ অপ্ৰকাশিত নাট্যাৱলী

(১) পুনৰ্মুখিকো ভৱ—বচনাকাল ১৯২০ চনৰ ১৩ আগষ্ট। তেতিয়া তেওঁ প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি উঠিছে মাথোন। লেখকৰ বন্ধু অতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা বি-এৰ যোগেদি নাটখন বঙ্গমঞ্চ পালেগৈ আৰু সেই বছৰ ছগাপূজাত গহীন নাটৰ লগতে অম্বুৱৰ্ত্তী নাট ৰূপে অভিনীত হ’ল। গাৰ্ভগীয়া ল’ৰাই বিদেশৰ পৰা শিক্ষা লাভ কৰি ঘৰলৈ উলটি আহি ছখীয়া মাক-বাপেকৰ ওপৰত কেনে জুলুম কৰে আৰু তাৰ কেনে পৰিণাম হয় ইয়াৰে এটা ধেমেলীয়া চিত্ৰ ইয়াত দেখুওৱা হৈছে।

(২) গুৰি-ধৰা মহাসভা—ভণ্ড সাধুৰ সঙ্গত পৰি আমাৰ ধনী-মানী লোক-সকলে কিদৰে লঘু-লাঞ্ছনা ভুগিব লগীয়া হয়, ই তাৰে এটি সুদৰ্শন চিত্ৰ। অন্ধ সংখ্যা তিনি। ইয়াৰ বিভিন্ন পুৰুষ চৰিত্ৰ, যেনে, ডৰ্কপতি (দেখাত মহাপণ্ডিত, ভিতৰি দাং-কটা গভাইত চোৰ), কেদেলা, কেবেলা, মন প্ৰভৃতি; স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ, যেনে, লভে, বগী প্ৰভৃতি।

(৩) কুকক্ষেত্ৰ—নাটখনি অভিনয় কৰিবলৈ বুলি শিৱসাগৰলৈ নিয়া হৈছিল। কিন্তু অভিনয় হ’ল নে নাই সন্দেহ।

(৪) কল্কংসৱ (গীতি-নাটিকা)—ইয়াৰ এটা অঙ্ক ১৯৪১ চনত ‘ভিক্ৰমপুৰ জ্ঞানদায়িনী সভা’ আৰু ‘জ্যেষ্ঠিত মৰল’ত অভিনীত হয়। এটা অঙ্ক বোম্বাৰ্চৰ ‘কল্যাণী সঙ্গ’ৰ আলোচনীত প্ৰকাশিত হৈছিল।

(৫) বলিয়া বিহুৱান—১৯৪৮ চনত বঙালী-বিহু উপলক্ষে ভিক্ৰমপুৰ ‘জ্যেষ্ঠিত মৰল’ত ইয়াৰ অভিনয় হয় আৰু তাৰ পৰা ওলোৱা ‘নৱজ্যোতি’ নামৰ আলোচনীত প্ৰকাশ হয়।

(৬) মহিলা সমিতি—ডিব্ৰুগড়ৰ ছোৱালী হাইস্কুলত ১৯৫৩-৫৪ চনত অভিনীত।

(৭) সেৱিকা—ক্লোবেঞ্চ নাইটিঙ্গেলক অৱলম্বন কৰি ধাত্ৰীসকলৰ আদৰ্শ ৰূপে ৰচিত নাট। ডিব্ৰুগড় মেডিকেল কলেজৰ ‘নাট’সকলৰ দ্বাৰা অভিনীত।

(৮) ত্ৰাহি মধুসূদন (?)

(কাব্যধৰ্মী নাটৰ ওখ দেউলত)

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা (১৯০৩—১৯৫১ খৃঃ)

(১) শোণিত কুঁৱৰী—(১৯২৫) (৪) কপালীম—(১৯৬০ ? ১৯৬১ ?)

(২) কাৰেঙৰ লিগিৰী—(১৯৩৭) (৫) নিমাতী কইনা—(১৯৬৪)

(৩) লভিতা—(১৯৪৮) (৬) সোণ পখিলী—(১৯৬৪)

বহুদিন ধৰি অসমত নিগাজিকৈ বাস কৰি অহা এক আগৰৱালা পৰিয়ালত ১৯০৩ খৃষ্টাব্দত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জন্ম হয়। শৈশৱ কালৰে পৰা কলা-কৃষ্টি-সঙ্গীতৰ দেউলত বিহাৰ কৰি জ্যোতিৰ মন-মন্দিৰত অসমীয়া সঙ্গীতৰ হিল্লোল উঠে। উচ্চ ইংৰাজী স্কুলৰ দশম মান শ্ৰেণীত থকা কালতে তেওঁ ‘শোণিত কুঁৱৰী’ নাটখন লিখিছিল। তেতিয়া তেওঁৰ বয়স মাত্ৰ চৈধ্য বছৰ। কলেজীয়া জীৱনত ১৯২১ চনৰ ভাৰতৰ অসহযোগ আন্দোলনে তেওঁৰ অন্তৰত প্ৰবল জাতীয় অনুপ্ৰেৰণা জগাই তোলে। তেতিয়াৰ পৰাই তেওঁ অসমীয়া সংস্কৃতিৰ বৈশিষ্ট্যবোৰ সাহিত্য আৰু সঙ্গীতৰ মাজেদি ফুটাই তুলিবলৈ যত্ন কৰে। সেই সময়ত অসমত হিন্দুস্থানী আৰু বঙালী সঙ্গীতৰ অবাধ ৰাজত্ব। জ্যোতিয়ে বনগীত, বিহুগীত, আইনাম, বিয়ানাম আদি তেওঁৰ নাটবোৰত সন্নিৱিষ্ট কৰাৰ বহুল প্ৰয়াস কৰিছিল। ইউৰোপ ভ্ৰমণ কৰি উলটি আহি ১৯৩৩ চনত তেওঁ ‘চিত্ৰবন’ প্ৰতিষ্ঠা কৰি ‘জয়মতী’ নাটৰ কথাছবি প্ৰযোজনা কৰে। এয়ে প্ৰথম অসমীয়া কথাছবি। দেশপ্ৰেমত উদ্বুদ্ধ হৈ জ্যোতিয়ে সাহিত্য ক্ষেত্ৰৰ পৰা সমাজ আৰু ৰাজনীতি ক্ষেত্ৰত জপিয়াই পৰিছিল; আমাৰ হুৰ্ভাগ্য, এই স্বভাৱ-শিল্পী অসমীয়া ডেকাজন অকালতে কোনোবা অজান ৰাজ্যলৈ চিৰদিনৰ বাবে আঁতৰি যাব লগীয়া হ’ল।

বিংশ শতিকাত ইংৰাজী সাহিত্যত অভিনৱ কাব্যিক নাট কিছুমান ওলায়; ইয়াৰ প্ৰধান পৃষ্ঠপোষক আছিল T. S. Eliot, W. B. Yeats আদি। অসমীয়া সাহিত্যতো সামাজিক নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত জ্যোতি আগৰৱালাই বিংশ শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত কাব্যিক অভিব্যক্তনা-পুট আৰু বিক্ষিপ্ত ছন্দিত ৰচন-মাধ্যমত

এক জ্ঞেয়ৰ ভাবগধুৰ আৰু বসমধুৰ নাট বচনা কৰি এটা শৈল স্তম্ভ স্থাপন কৰি গ'ল। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' ইয়াৰ উজ্জ্বল চানেকি।

শোণিত কুঁৱৰী—এই নাটখনি জ্যোতি প্ৰসাদৰ ছাত্ৰাৱস্থাৰ বচনা। পৌৰাণিক নাটৰ গুৰু-গম্ভীৰ বিষয়টোৱেও কিশোৰ নাট্যকাৰৰ হাতত পৰি কৰিসুলভ হিলোল তুলিছে। ভাগৱতৰ কাহিনীত উষা (শোণিত কুঁৱৰী)-অনিকঙ্কৰ মিলন-মহোৎসৱত শৃঙ্গাৰ বস নাই, চন্দ্ৰভাৰতীৰ 'কুমৰ হৰণ'ত একেটা কাহিনীয়েই কিছু বসাল হ'ল। পীতাম্বৰৰ 'উষা পৰিণয়'ত এই কাহিনী শৃঙ্গাৰ বসেৰে টুপটুপীয়া হৈ পৰিল। জ্যোতিৰ 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ কাহিনীয়ে সঙ্গীত-প্ৰাচুৰ্য্যৰ মাজেৰে আত্মবিকাশ কৰিছে আৰু সেয়ে ইয়াৰ বসৰ প্ৰধান উৎস। 'পহুমকলি নাচ'কণী প্ৰাকৃতিক দৃশ্য-সৌন্দৰ্য্যৰ মাজেদি নাট্যকাৰে উষাৰ উত্থন যৌৱনৰ আভাস দিছে। নাচি নাচি চিত্ৰলেখাই এবাৰ গায়—

“প্ৰাণৰ আৱেগ কথিব নোৱাৰি
পহুমী উৰ্দ্ধমুখ
সেয়ে পহুমীৰ কত জনমৰ
কত কল্পনাৰ চুখ।”

এই চিত্ৰলেখাই উষা-অনিকঙ্কৰ মিলন-যজ্ঞৰ প্ৰধান হোত্ৰী। চিত্ৰলেখা সঁচাকৈয়ে চিত্ৰ-লেখা, অদ্বিতীয় শিল্পী; বাণ চৰিত্ৰৰ প্ৰধান লক্ষণ বিৱাদ আৰু অভিমানে। সম-শক্তিশালী প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰৰ গম্ভীৰত তেওঁ গোটেই নাটখনতে খলকু লগাইছে। কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তিত মাথোন ত্ৰিভুজক প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰূপে লাভ কৰি পৰাজয়কে জয়মালাৰূপে গ্ৰহণ কৰি অসাধাৰণ ভক্তিৰ পৰিচয় দেখুৱাইছে আৰু ইয়াতেই নাটকীয় 'কৌতূহল' প্ৰশমিত হৈ চমকপ্ৰদ হয়। উষা-অনিকঙ্কৰ কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাট্যবস্তু নিৰ্মিত হৈছে যদিও, বাণৰজাৰ চৰিত্ৰত মাথোন অপৰিসীম শক্তি-সম্পন্ন বীৰ ৰূপে নায়কৰ লক্ষণ আৰোপিত হৈছে।

'শোণিত কুঁৱৰী' নাটখন অসমীয়া “সঙ্গীত বুৰঞ্জীৰ এটা আটাইতকৈ লাগতিয়াল পাত” বুলি নাট্যকাৰে 'পাতনি'ত উল্লেখ কৰিছে। কাৰণ, ইয়াত দিৱা সীত-সমূহ অসমীয়া প্ৰাচীন সঙ্গীতৰ নিদৰ্শন। কিন্তু ইয়াৰ আগতে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা আদি দুই-এজনে নাটত এনে সীত ব্যৱহাৰ নকৰি থকা নাই (বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ', 'বেলিমাৰ' আদি জটব্য)। অৱশ্যে সীতৰোৰ নিৰ্মিত শ্ৰবত গোৱা হৈছিল নে নাই সন্দেহজনক। কিন্তু 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ সীত “অসমীয়া শ্ৰব”ত গোৱা হৈছিল, 'পহুমকলি' নাচত “বিহুনাচ আৰু ভাওনা-নাচৰ ভঙ্গীৰ সমাৱেশ কৰি দেখুওৱা হৈছিল” অৰ্থাৎ এই নাটখনৰ অভিনয়ে আৰু সঙ্গীত-পৰিৱেশনে এটা নতুন উদ্যোপনা জৰাই

তুলিছিল। গতিকে এইবোৰ গুণ ‘শোণিত কুঁৱৰী’ৰ ৰূপায়ণ পদ্ধতিৰ বৈশিষ্ট্য বুলিহে ধৰিব লাগিব, বচনাৰ নহয়।

কাৰেঙৰ লিগিৰী—কাল্পনিক ৰাজ্য এখনৰ ৰাজকোঁৱৰ সুন্দৰ কোঁৱৰ। মাকে তেওঁক তেওঁৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে কাঞ্চনমতী নামেৰে এগৰাকী ছোৱালীৰ সৈতে বৈবাহিক সম্বন্ধ ঘটাই দিয়ে। কিন্তু ছোৱালীজনীৰ প্ৰকৃত প্ৰেমিক আছিল অইন এজন ডেকাহে। গতিকে এনে বাধ্যতামূলক মিলনত ডেকা-গাভৰু উভয়ে মনত অশান্তি। সুন্দৰে কাঞ্চনমতীৰ পৰা প্ৰেমৰ পৰশ মাত্ৰকে নেপালে। তেওঁৰ মানসিক চাঞ্চল্য তীব্ৰ হৈ পৰিল আৰু কাঞ্চনমতীক তেওঁৰ পূৰ্ব প্ৰেমিক অনঙ্গ ৰামৰ সৈতে নিৰ্বাসন দণ্ড দিলে। সুন্দৰৰ হাতধৰা লিগিৰী শেৱালিৰ সৈতে সুন্দৰ আগৰে পৰা প্ৰণয়াসক্ত। এয়ে কাঞ্চনমতীৰ নিৰ্বাসনৰ মূল হেতু। সুন্দৰে শেৱালিৰ প্ৰেমপ্ৰাৰ্থী হৈ বসুধা ৰূপালে। তেওঁ কয়, শেৱালিৰ বাবে তেওঁ নিজৰাৰ পানী সিচিব, নিজৰা শুকুৱাই চাকনৈয়াৰ বুকু ফালি তাইক লাভ কৰিব। শেৱালিয়েও সুন্দৰক অন্তৰ ভৰি ভাল পায়। কিন্তু মিলনত বাধা পৰিল। তেওঁক কুঁৱৰী পাতিলে জানোচা ডাঙৰীয়া সকলে সুন্দৰক ৰজা ভাঙে অথবা হত্যা কৰায়—এনেবোৰ আশংকা কৰি তাই নিজৰাৰ পানীত আত্ম-বিসৰ্জন দিয়ে। প্ৰেমিক কোঁৱৰৰ আশাৰ কলিটি ঠেকেতে শুকাল। তামোলৰ বটাটি লৈ, ফুলৰ কুকিটি লৈ কোঁৱৰৰ সোণৰ পালেঙত টোপনিক মাতি আনিবলৈ সপোন-কুঁৱৰী শেৱালি লিগিৰী ছনাই পৃথিৱীলৈ উলটি নাহিল। বিবহী কোঁৱৰ নিজানত বহি মুক-মৌনভাবে উদান-নেত্ৰে চাই ব’ল আকাশখনৰ পিনে, জোনটিৰ পিনে। সুন্দৰৰ শুভ্ৰ বদনখনি ক’লা ডাৱৰ এছাটিয়ে ছাট মাৰি একাৰ কৰি পেলালে।

আগৰাৱালাই এই সামাজিক কৰুণৰাস্তা নাটখনি বচনা কৰিছিল তেওঁৰ বিলাত-ভ্ৰমণ কালছোৱাৰ ভিতৰত; যুগ্ম-কাল ১৯৩৭ চন। ইয়াৰ আগতে অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰায় কুৰিখনৰো অধিক সামাজিক নাট প্ৰকাশ হৈ গৈছে। ইয়াৰ ভিতৰত কৰুণ-ৰাস্তা নাটৰূপে ‘ৰাম-নৱমী’ আৰু ‘সেউতী-কিৰণ’ৰ নাম লব পাৰি। দুয়ো-খনতে প্ৰেম-মতলীয়া নায়ক-নায়িকাই বিবহৰ জুয়ুনিয়া চাৰি নব নাট সামৰিছে। কিন্তু ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ৰ কৰুণ চিত্ৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ—ইয়াত নায়িকা চিৰদিনলৈ আঁতৰি গ’ল, নায়ক প্ৰেম-অগনিত দহি-পুৰি থাকিল। দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য, সুন্দৰ চৰিত্ৰাঙ্কন। তৃতীয় বৈশিষ্ট্য, ভাৱৰ কাব্যধৰ্মিতা আৰু বিক্ষিপ্ত ছন্দপ্ৰয়োগ।

এই নাটত প্ৰকৃত প্ৰেমৰ মধুময় চিত্ৰ এটি অঙ্কন কৰাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হৈছে। নায়ক সুন্দৰ কোঁৱৰ অসমৰ এখন কাল্পনিক ৰাজ্যৰ শাসনত অধিষ্ঠিত ৰাজ-কোঁৱৰ। ইচ্ছা কৰা হলে তেওঁ কত শত সুৱতীৰ সল-সুখ লাভ কৰিব পাৰিলে

হেঁতেন। কিন্তু কেৱল দৈহিক মিলন-মদিবা-পানৰ বাবে তেওঁ লালায়িত নহয়। তেওঁ পানীৰ মাজত থকা পছম ফুলপাহৰ দৰে। পছম পাহ সডতে পানীতেই থাকে, পানীৰ মাজতে ডাঙৰ-দীঘল হয়, কিন্তু পানীয়ে তাক স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰে। তেওঁ বমণী ৰাজ্যত আজীৱন আহাৰ-বিহাৰ কৰি থাকিলেও, বমণীৰ দৈহিক সৌন্দৰ্য্যই তেওঁক স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰে। এবাৰ অনঙ্গক তেওঁ কয় “পছম পাতৰ পানীৰ দৰে তিবোতা মোৰ জীৱনলৈ আহিলে-গ’লেও মোক ভিয়াৰ নোৱাৰে” (৫ম অঃ ২য় দৃঃ)। তেওঁ বিচাৰে সুন্দৰীৰ মন-মন্দিৰত মধুৰ মিলন, আধ্যাত্মিক জগতত পৱিত্ৰ সঙ্গম। ইয়াৰ বাবে, আৱণ্টক হলে, তেওঁ প্ৰলয়ৰ সৃষ্টি কৰিব, “সমাজৰ আৱৰ্জনা খুই সমাজক নিৰ্মল আৰু পৱিত্ৰ” কৰিব—এয়ে তেওঁৰ নীতি। প্ৰকৃত প্ৰেমে জাতি-ধৰ্ম নামানে। সেয়েহে বুঢ়া গোহাঁইৰ জীয়েক কাঞ্চনমতীক তেওঁ প্ৰত্যাখ্যান কৰি সাধাৰণ কাৰেঙৰ লিগিৰী শেৱালিৰ বাবে উদ্ভাৱল হৈ পৰে; অথচ, তাই তেওঁৰ সাধাৰণ হাত-ধৰী লিগিৰী মাথোন। বিশ্ব-সাহিত্যৰ দিগন্ত-প্ৰসাৰী শাখা-প্ৰশাখাবোৰত এনে পটন্তৰৰ অভাৱ নাই। প্ৰাচ্য সাহিত্য পুৰাণ-মহাভাৰত-ৰামায়ণ, পাশ্চাত্য সাহিত্য ওভিচি-ইলিয়েদ, মুখ-বাগবা লৌকিক সাধুকথা-ৰূপকথা—এনেবোৰ প্ৰেম-কাহিনীৰে ভাৰাক্ৰান্ত। বমণীৰ প্ৰেম-ফিৰিঙতিয়ে খাণ্ডৰ দাহ কৰিব পাৰে।

সুন্দৰ কোঁৱৰৰ প্ৰেমত বাস্তৱতা আছে, প্ৰকৃতিৰ অনিবাৰ্য্য দৃষ্ট প্ৰেৰণা আছে; কিন্তু তাত অমুকবণীয় বিষয় নাই। শাসনত অধিষ্ঠিত কোঁৱৰ স্বৰূপে তেওঁৰ কাৰ্য্যত স্বেচ্ছাচাৰিতা আছে, ৰাজ-মৰ্যাদা-অমুকুল বিচাৰ নাই। সেয়েহে নিৰপবাধিনী আজলী গাভৰু কাঞ্চনমতীয়ে নিৰ্বাসন দণ্ড ভুগি শেষত আত্মহত্যাৰে স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলাব লগীয়াত পৰিল। উদ্ভূত প্ৰেমৰ উতলা চৌত উটি-ভাহি কোঁৱৰে ৰাজশক্তিৰ অপপ্ৰয়োগ কৰিলে, তাত বাস্তৱতা আছে, নাটকীয় সংঘাতৰ বীজ আছে, বিবাদাত্মক নাটৰ বিষ-উদ্গিৰণৰ উৎস আছে। ইয়াকে লৈ নাটখনক বিশ্ব সাহিত্যৰ বেদীত থিয় কৰাই জুখিমাখি চাব পাৰি। বিশ্ব-সাহিত্যত বিধে বিধে পৰিচালিত প্ৰেমমূলক কাহিনীগত বিবাদ-বিশৃঙ্খলাৰ সৈতে ইয়াৰ যি সূক্ষ্ম সাদৃশ্য আছে, সেয়ে ইয়াৰ মান স্মৃ-উচ্চ স্তৰলৈ নিব পাৰে। ইয়াত যি সংঘাত দেগুউৱা হৈছে, সি নিকপকপীয়া সমাজ এখনৰ বিৰুদ্ধে পৰিৱৰ্ত্তনশীল স্বাধীনচিত্তীয়া যুক্ত মন এটিৰ চিৰন্তন অবিচ্ছিন্ন সংঘাত।

প্ৰতিজ্ঞা-পালনত সুন্দৰ কোঁৱৰ ভীষ্ম-প্ৰতীষ, অথচ বিষয় প্ৰেমিক। বিবছ-বিষধৰ ভীষ্ম দংশনত, ৰাসনা-কামনাৰ ভীষ্ম আঘাতত তেওঁৰ তনু-মন চিৰদিন জৰ্জৰিত। কোন হনুমন্তই বিশল্যকৰণী আনি এই বিষ নমাৰ পাৰিব। ইয়াত চিন্তাৰ বিপুল খোৰাক আছে, সমিধান নাই।

শেৱালিৰ চক্ৰিত সতী সান্দী তিবোতাৰ লক্ষণ সম্পূৰ্ণভাবে ব্যাপ্ত। ৰাজমাণ্ড

আৰু অনঙ্গ প্ৰাচীন সমাজপন্থী। বপুৰা সবল হান্সবসব ভূমুক। বাকীবোৰ চৰিত্ৰও সজীৱ কল্পনাৰ সবল চিত্ৰ।

লভিতা—নাটখনৰ বিষয়বস্তু ১৯৪১ চনৰ শেষত শালনি ‘এয়াৰ্ ফিল্ড’ত হোৱা ঘটনা এটাৰ পৰা আহৰণ কৰা হৈছে। তেতিয়া বৃটিছৰ বিৰুদ্ধে অসম তথা ভাৰতবাসীয়ে দুৰ্গোৰ বিদ্ৰোহ আৰম্ভ কৰিছে। শালনি বিমানঘাটিৰ লগা-লগি অসমীয়া গাওঁ এখনৰ মানুহ বিলাকক তাৰ পৰা উঠি যাবলৈ মিলিটেৰীয়ে আদেশ জাৰি কৰে, কিন্তু বহুত মানুহৰ কেনিও যাবলৈ উপায় নোহোৱাত, মিলিটেৰীয়ে বন্দুক চলাবলৈ বাধ্য হয় আৰু কেবাগৰাকী তিবোতাই গুণ্ডা চিপাহীৰ পিস্তলৰ আগত বুকু পাতি থিয় হৈ অসীম সাহসিকতাৰ পৰিচয় দিয়ে। অনেক অসমীয়া ছোৱালী এই সময়তে মিলিটেৰীৰ অত্যাচাৰৰ কবলত পৰে, বহুতে ‘নাৰ্চ’ ৰূপে যুদ্ধৰ কামত ভৰ্তি হৈ বিদেশলৈও যাব লগীয়া হয় আৰু জীৱনৰ নানা তিতা-কেঁহা অভিজ্ঞতা লাভ কৰিব লগীয়াত পৰে।

অসমত দৰাচলতে ঘটি যোৱা এনে ঘটনাৰ আলম লৈয়ে নাট্যকাৰে গোলাঘাটত ‘লহৰজান এৰোড্ৰাম’ৰ ওচৰৰ গাওঁ এখনত বাণেশ্বৰ বৰুৱাৰ ঘৰ দেখুৱাইছে; বৰুৱাৰ শিক্ষিতা ৰূপহী গাভৰু লভিতা। মিলিটেৰীয়ে তেওঁলোকক গাওঁ এৰি গুচি যাবলৈ কোৱাত লভিতাই ‘নেযাওঁ’, বুলি একগুঁয়া ভাবে প্ৰতিবাদ কৰে। উপায় নেপাই অসমীয়া এ-আৰ-পি কেপ্টেইন গোলাপে লভিতাক মৌজদাৰৰ ঘৰত আশ্ৰয়ৰূপে বাবে থৈ আহে; কিন্তু গিৰিহীতৰ কেটেৰা-জেন্ডেৰা মাত আৰু আচাৰ-ব্যৱহাৰত অতিষ্ঠ হৈ স্বাধীনচিন্তীয়া লভিতা কিছুদিন পিছতে সেই ঘৰ ত্যাগ কৰি গুচি যায়। যাওঁতে বাটত ছুট মিলিটেৰীয়ে তাইক ধৰি মুখত সোপা দি অসং অভিপ্ৰায়েৰে জোৰ-জুলুম কৰি যাব ধৰিছে, এনেতে অসমীয়া পুলিচ এ-এচ-আই এজনে তাইক দেখি ৰক্ষা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। ঠিক এই সময়তে ইলাহী বৰুহ নামেৰে বুঢ়া অসমীয়া মুছলমান এজন সেই বাটেদি যায় আৰু অনাথিনী লভিতাক নি নিজৰ ঘৰত আশ্ৰয় দি ৰাখেগৈ। মুছলমানৰ ঘৰত হিন্দু ছোৱালীয়ে সুখেৰে দিন কটাব ধৰিলেগৈ। এদিন গোলাপ আহি লভিতাক নিজে আশ্ৰয় দিয়াৰ কথা উল্লুখিয়ায়, কিন্তু সমাজৰ ভয়ত সঙ্কোচ বোধ কৰে। লভিতাই গোলাপৰ সংকীৰ্ণ মনোবৃত্তিক নিন্দা কৰি উচাং মাৰি গুচি যায় আৰু ধাত্ৰী বিজ্ঞা প্ৰশিক্ষণ লয়গৈ। ইয়াৰ পিছত কহিমাতে তেওঁৰ চাকৰি হয়। তাত কিছুদিন চাকৰি কৰাৰ পিছত অগ্ৰাণ কেইজনমান অসমীয়া সৈন্যৰ সৈতে লভিতা জাপানীৰ হাতত বন্দী হয় আৰু উক্ত বৰ্মাৰ উৰাজাহাজৰ ঘাটি এটাত থাকিব লগীয়াত পৰে। সেই ঠাইতে ‘আজাদ হিন্দ ফৌজ’ৰ অসমীয়া লেক্টেনেণ্ট বৰুৱা আছে। তেওঁ লভিতাক

আদি কৰি অসমীয়া আটাইকেইজন বন্দীক বুজনি দি—তেওঁৰ ‘আজাদ হিন্দু কোজ’ত ভৰ্তি কৰি ভাৰতৰ স্বাধীনতা বন্ধাৰ বাবে যুদ্ধত যোগ দিবলৈ কহিমালৈ লৈ আছে। এই কহিমাতে বৃটিছ সৈন্যৰ সৈতে সম্মুখ সংগ্ৰামত যোগ দি লভিতাই যত্ন বৰণ কৰে।

এই নাটখন নাটিকা-প্ৰধান। লভিতাক অৱলম্বন কৰি কাহিনীভাগে ভালে খিনি আগ বাঢ়িছে। লভিতা কেলে চৰিত্ৰ। গল্প-সদৃশ এই নাটখনৰ ঘটনাসমূহত বিকল্পধৰ্মী কেলে চৰিত্ৰ এটা নোহোৱাত আৰু প্ৰাসঙ্গিক কাহিনী নথকাও, মূল ঘটনা-পৰিসমাপ্তিয়ে নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব বেছি দেখুৱাব পৰা নাই। কিন্তু আদিৰ পৰা অন্তলৈকে প্ৰায় প্ৰতিটো দৃশ্যত ভীতিজনক বৰ্হিদৃশ্য আৰু সঙ্গীতৰ যোগেদি নাটকীয় কৌশল প্ৰদৰ্শন ৰীতি ভালেখিনি চকুত পৰে। বাস্তৱ, অথচ অসামান্য দৃশ্য একোটা অৱতাবণা কৰি জ্যোতিয়ে তাত সঙ্গীতৰ চৌ তুলিছে।

লভিতা নিৰ্মল চৰিত্ৰৰ সাহসী অসমীয়া গাভৰু; তাই দেশপ্ৰেমিকা, উদাৰ-মতি, উন্নত-চৰিত্ৰ। পুলিচ চাহাবে বেয়নেট্ টোৱাই ধৰাতো তাই নিৰ্ভীক ভাৱে কয়—“গোটেই বৃটিছ গৱৰ্ণমেণ্টৰ বন্দুক বৰটোপ আনিলেও চাফাৰ, এই ভেটিৰ পৰা এক খোজো আঁতৰ কৰিব নোৱাৰা। জীয়াই থাকো মানে মোৰ ভেটি, মোৰ ঘৰ, মোৰ মাটি, মোৰ দেশ—ইয়াত মোৰ মাতিবৰ অধিকাৰ আছে” (১ম অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)। শেষত ‘আজাদ হিন্দু কোজ’ত ভৰ্তি হৈ বৃটিছৰ বিৰুদ্ধে কহিমাতে যেতিয়া তাই বণ-বজ্জিনী যুষ্টি ধৰি হাতত বন্দুক লৈ থিয় দিয়ে, তাতে তাইৰ সাহস আৰু বীৰত্বৰ চৰম নিদৰ্শন দেখা যায়। সৈন্যবোৰৰ প্ৰতি তাই কয়—“এখোজো পাছলৈ নাহবা। আজিৰ যুদ্ধ জিকিবই লাগিব। যুদ্ধ কৰা, যুদ্ধ কৰা—প্ৰাণপণে শত্ৰুক ধ্বংস কৰা। আগ বাঢ়া জয়হিন্দু জয়হিন্দু” (৫ম অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন)। বৃটিছৰ মেজিন্ গানৰ গুলিত তাইৰ প্ৰাণবায়ু উৰি যায়; যত্নৰ শেষ নিশ্বাস ত্যাগ কৰাৰ সময়ত তাইৰ মুখত যি কেইবাৰ কথা ওলাল, সি তাইৰ দেশপ্ৰেমৰ উজ্জল চানেকি। লগৰ নাৰ্চ হুজনীক কয়—“যাবৰ সময়ত মোৰ অসম আইব’ৰ মাটিৰে কপালত এটা কোঁট দিবা—মোৰ দেশৰ মাটিৰ কোঁট—...মই যাবৰ সময়ত অসমৰ সুৱদি-সুৰীয়া নাম এটা গৰি শুনোৱা অসমৰ সুৱদি মাতি—অসমৰ সুৰীয়া মাতি.....” (৫ম অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন)।

উদাৰ উন্নত স্বাধীন মনৰ ছোৱালী তাই। মৌজাদাৰনীৰ এবাবো কৰুণা কাত তাই সহিব নোৱাৰে। গোলাপে তাইক তাত লৈছিল আজন্ম লবলৈ, মৌজাদাৰনীৰ গালি খাবলৈ নহয়, তাই তেওঁলোকৰ খবত “বান্দী খাটিবলৈ অহা নাই”। গতক তাই লুইতত জাপ দি মৰিব, তথাপি তেনে সৰ্কীৰ্ণ মনোবৃত্তিৰ মাহুৰৰ খবত নেথাকে। সুকলমান হলেও ইলাহী ৰক্ষকৰ আদৰ-সমাদৰত তাইৰ প্ৰাণে খাতি পায়, ইলাহী

মহাশ দেবি কৃতজ্ঞতাৰ ভৰত তাইৰ মন দৌ খাই পৰে। গোলাপে যেতিয়া নিজ নিজক “আজিকালিৰ ডেকা” বুলি কৈ গৌৰৱ কৰি তাইক আশ্ৰয় দিয়াৰ প্ৰস্তাব কৰে, অথচ লগতে মুছলমান-আজিভা বুলি সংকোচ ভাব দেখুৱায়, লভিতাই গোলাপক থিকাৰ দি মুখৰ মাত বন্ধ কৰি থলে এই বুলি “সমাজৰ বৰমূৰীয়া ধৰ্ম্মধ্বজ সকলৰ গৰিহণা শাও খাবলৈ তুমি যাব নালাগে। তুমি যিয়েই হোৱা কিন্তু তুমি আজিৰ ডেকা নোহোৱা। তোমাৰ গাওঁ লৈ তোমাৰ মানুহ লৈ তোমাৰ গাৱঁৰ নিয়ম কাৰণ লৈ তোমাৰ সমাজ লৈ, তোমাৰ জাত লৈ তুমি থাকা। কিন্তু কাৰো আগত নকবা তুমি আজিৰ ডেকা বুলি, নকবা, নকবা।

(৩য় অঃ ২য় দৰ্শন)।

ৰূপালীম—জুনাফা নামেৰে এজন ককমী বুঢ়াৰ ৰূপালীম নামেৰে এজনী গাভৰু জীয়েক আছে। গাৱঁৰে ককমী ডেকা মায়াব’ই তাইক বিয়া কৰাবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰা দেখি জুনাফাই কয় যে সি তাৰ শক্তিৰ পৰিচয় দেখুৱাব পাৰিলেহে তাইক বিয়া কৰাব পাৰিব। এটা বাঘ মাৰি তাৰ মূৰটো আনি জুনাফাক দেখুৱাব লাগিব—এয়ে হ’ল পণ। সেইমতে মায়াব’ই এদিন চিকাৰ কৰি বাঘৰ মূৰ এটা জুনাফাৰ আগত পেলাই দিলেহি। এনেতে মণিমুখৰ সেনাপতি বেণধিয়াঙে আহি কয়, সেই বাঘটো তাৰহে চিকাৰৰ বাঘ। প্ৰান্তদেশৰ অধিপতি মণিমুখও আহি বেণধিয়াঙৰ কথাহে সমৰ্থন কৰিলে। তেতিয়া ক্ৰোধত অধীৰ হৈ মায়াব’ই বেণধিয়াঙক আক্ৰমণ কৰে। মণিমুখই ৰূপালীমৰ ৰূপত মুগ্ধ হৈ তাইক অঙ্ক-আয়িনীৰূপে পাবলৈ আশা কৰি জুনাফাৰ ওচৰত নিৰেদন জনায়। কিন্তু জুনাফা মান্তি নহল আৰু মণিমুখই বলেৰে তাইক বেণধিয়াঙৰ হতুৱাই ধৰাই লৈ গুচি যায়। জুনাফাই এই বিষয়ে ককমী বজাক গোচৰ দিয়ে। বজা আচৰিত; কিয়নো কেইদিনমান আগতে মাথোন বজাৰ ভনীয়েক ইতিভেনক মণিমুখই বিয়া কৰাব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দিছিল। ইতিভেনে বিশ্বাসঘাতকতাৰ কথা জানিব পাৰি বজাক ক’লে যে এনে নীচমতি মানুহ এটাৰ সৈতে তাই বিবাহ-পাশত কেতিয়াও আবদ্ধ নহব, বৰঞ্চ, সেই পুৰুষৰ সৈতে যুদ্ধ দিব। ককমী ৰূপালীমৰ সতীৰ বন্ধা কৰিবৰ উদ্দেশ্যে তাই গোটেই ককমী ডেকাসকলক উত্তেজিত কৰি তুলিলে; বজাই সিংহাসন ত্যাগ কৰিবলৈ বাধ্য হ’ল।

মণিমুখ ৰূপালীমৰ ৰূপত বন্দী হৈ তাইৰ ৰূপ উপভোগ কৰিবলৈ উদ্ভৱল সঁচা, কিন্তু ৰূপালীমে তেওঁক স্পৰ্শকৈ কৰা নাই। এদিন নিশা শয়ন-কক্ষত ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য্য-মাখুৰী চাই চাই কামাৰ্জ মণিমুখ চকল হৈ পৰিছে; এনেতে অসম্ভৱত সৈত এৰল লৈ ইতিভেন ছৱাৰ মুখত উপস্থিত। মণিমুখই ইতিভেনক শৰ্ম্মালৈ

মাতি নিয়ে, কিন্তু তাইৰ উদ্দেশ্য বুজিব পাৰি নোহোৱামোহত পৰে; বেণধিয়াই সোমাই আহি ইতিভেনৰ হাত এখন সোণৰ শিকলিৰে বান্ধি মণিৰ হাতত দিয়ে। মণিয়ে ইতিভেনৰ হাতত ধৰিব খোজোতেই তাই বিক্ৰুকা বাঘিনীৰ দৰে জাপ মাৰি উঠে। বেণধিয়াঙে মণিক জনায় যে কাৰেঙৰ কেউপিনে ককমী সৈন্ত। মণিমুখই বেণধিয়াঙক হুকুম দিয়ে গোটেই ককমী ৰাজ্য পুৰি ছাই কৰি পেলাব লাগে। ইতিভেনে কোঠাৰ ভিতৰত মণিক সোণৰ শিকলিৰে এনেভাৱে গ্ৰহাৰ কৰে যে সি অজ্ঞান হৈ পৰিল। শেষত তাইক বন্দীশালত নি ধবলৈ চম্ভৱীহঁতক আদেশ দিয়ে। ৰাজ্যৰ আশা পৰিত্যাগ কৰি ককমী-বজা কটিকা পান কৰি উন্নত হৈ আছে। এনেতে কপালীম আৰু মায়াব' দুয়ো ধৰাধৰিকৈ আহি তেওঁৰ আগত উপস্থিত। কপালীমে পানী খাবলৈ জিৰাব ধৰোতেই বেণধিয়াঙে আহি দুয়োকে আগচি ধৰে আৰু কপালীমক ধৰি মণিমুখক অৰ্পণ কৰেগৈ। নিশা মণিমুখৰ শয়ন-কক্ষত নৰ-দম্পাত মণিমুখ আৰু কপালীম। জুনাফা আৰু মায়াব' আদি কেবাজনকো মণিমুখই প্ৰাণদণ্ডৰ আদেশ দিয়া বুলি জানিব পাৰি কপালীমে হুকুহুকৈ কান্দিব ধৰে। মণিয়ে কয় যে তাই যদি তেওঁক তাইৰ শৰীৰটো অৰ্পণ কৰে, মায়াব', জুনাফা ইতিভেন আদি সকলো বন্দীকে তেওঁ এৰি দিব। তাই যি লাগে তাকে কৰিব বুলি কোৱাত তেওঁলোকক মুক্তি দিয়া হ'ল আৰু মণিমুখই কপালীমৰ ৰূপ-যৌৱন ভোগ কৰিবলৈ উদ্ভাৱল হৈ পৰিল। কিন্তু তাই অচল, অটল, অচেতন। তাই ধবধবকৈ কঁপিব ধৰে, মুখমণ্ডল শেঁতা পৰি যায়। এনেতে বাতি পুৱাল, মণিয়ে তাইক মুক্তি দিলে। ইপিনে কপালীমৰ ঈৰ্ষাত ইতিভেন জলি-পুৰি যবে আৰু তাইক জীয়াই জীয়াই পুৰি মাৰিবলৈ ককমী সৈন্তই দিহা কৰে। চিতাত জুই জলি উঠিল। চাওঁতে চাওঁতে নীৰৱ নিৰ্দোষ নাবীৰৱ এটি ছাইৰ সৈতে শূন্যত মিলি গ'ল।

নাটখনৰ বিষয় বীৰ মায়াব'। তেওঁ সাধাৰণ চিকাৰী হলেও, ধীৰ, স্থিৰ, নিৰ্ভীক আৰু নীতি-পৰায়ণ। আজীৱন কপালীমৰ পাণি-প্ৰাণী হৈয়েই এই ককমী ডেকাই বজাৰ হাতত প্ৰাণদণ্ডৰ আদেশ নীৰৱে গ্ৰহণ কৰিব লগীয়া হয়।

নিবাতী কইনা—(বা ৰূপকোৱৰ) লৌকিক সাধুকথাৰ ভেটিত ডবা এই ছন্দৰক সীতি-নাটিকাখনি নাট্যকাৰৰ যত্নাৰ নিছতহে প্ৰকাশ হয়—জাহ্নৱাৰী, ১৯৬৪ চন। ছটা মাথোন চুটি-চুটি দৃশ্যৰ ভিতৰতে বতনপুৰৰ বজাৰ জীয়েক নিবাতী আইদেওক নাট্যকাৰে “জ্যোতি দেশ”ৰ “ৰূপকোৱৰ”ৰ সৈতে সাক্ষাত কৰাইছে আৰু শেষত যুক ছোৱালীটিৰ মুখৰ মাতৰাৰ উলিয়াইছে। কাহিনী-ভাগৰ সাধুকথা ছবুলি ৰূপকথা বা ৰূপক বুলিব পাৰি। ৰূপকোৱৰ চিন্ধুস্বৰৰ প্ৰতীক, সিন্ধু

সাধক; নিমাতী কইনা কলা-লক্ষ্মীৰ প্ৰতীক, মানৱ সভ্যতাৰ অধিষ্ঠাত্ৰী দেৱী কলালক্ষ্মী। নিমাতী কইনা-কণী কলালক্ষ্মী চিবসুন্দৰৰ আশাশুধীয়া সেৱক, চিব-সুন্দৰৰ সাধনাৰ বলতহে তাই জাগ্ৰত হৈ উঠিল, হাঁহিলে, মাতিলে, নৃত্য-গীতৰে পৃথিৱীক আমোদিত কৰিলে। সঙ্গীতৰ অলৌকিক শক্তিব ই এটি জলন্ত উদাহৰণ। লৌকিক কাহিনীত স্থান-কালৰ নিৰ্ণয় কৰিবলৈ টান; বহুক্ষেত্ৰত ই নিৰপেক্ষ। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই ১৯১৩ চনতেই ‘নিমাতী কণা’ নামেৰে এটি কবিতা লিখিছিল আৰু তাত তেওঁ কলা-সেৱী কোঁৱৰজনক “কমতাপুৰৰ কোঁৱৰ” বুলিহে উল্লেখ কৰিছে। গতিকে এই নাটত উল্লিখিত “জ্যোতি দেশ” আৰু “কপকোঁৱৰ” একপক্ষে নাট্যকাৰৰ ব্যক্তি-কেন্দ্ৰিক নামাকৰণ বুলি ধাৰণা হয়; অইন পক্ষে, ই কবিকল্পনাৰ চিব জ্যোতিস্মান দেশ আৰু “জোনাকী কাৰেঙ”ৰ চিবসুন্দৰ ৰূপৰন্ত ৰাজকোঁৱৰ।

নাটখনিত ‘আৰম্ভ’ৰ পৰা শেষ পৰ্য্যন্ত নাট্যিক নিমাতী কইনাৰ মাতবাব উলিয়াবলৈ নানা ‘প্ৰযত্ন’ কৰা হৈছে; তথাপিও মাত নাই। এয়ে নাটকীয় কৌতূহলৰ মূলধাৰ। কপকোঁৱৰ (বীণব’ৰাগী)ৰ অভিনয় ছন্দ-ভাৱ কঠ-সঙ্গীতত একেবাৰে শেষ মুহূৰ্ত্তত মাথোঁ নিমাতীৰ মাত ওলাল। নাট্য-কাহিনীৰো ‘পৰি-সমাপ্তি’ ঘটিল।

সোণ পখিলী—জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অকাল আকস্মিক মৃত্যু হোৱা বাবে তেওঁৰ বহুতো আধৰুৱা ৰচনা আঁচনি-তৰা অৱস্থাতে থাকি গ’ল। এই শিশু নাটিকাখনিও এনেবিধৰে অন্তিম। প্ৰকাশৰ সুবিধাৰ বাবে এই অসমাপ্ত অংশ সমাপ্ত কৰিলে অইন এগৰাকি অসামান্য নাট্য-শিল্পী অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই। এই প্ৰসঙ্গত “মুখবন্ধ”ত হাজৰিকাই যি দুআৰাৰ লিখিছে, সেয়ে নাটিকাখনিৰ কিঞ্চে পৰিচয় দাঙি ধৰিছে—
“এই নাটিকাখনিৰ কবিয়ে ১ম আৰু ২য় পট দুটাহে সম্পূৰ্ণ কৰিছিল। ৩য় পটৰ ৰাওনাবিলাকৰ গীতটোলৈকে শিতানত অসুৰৰ দেশ বুলি কেৱল লিখি ৰাখিছিল আৰু ৫ম পটৰ শিতানত নাটকীয় নিৰ্দেশখিনি লিখা আছিল মাথোন। এতিয়া এই নাটখনি বিকলাঙ্গ আকাৰেৰে প্ৰকাশ কৰাটো অসুচিত হ’ব বুলি ভাবি আয়ি কবিয়ে এৰি যোৱা সমলতে ভেজা লৈ ৰাকী থকা অংশ লিখি দি জোৰা-তাপলি ৰাৰি নাটখনি সম্পূৰ্ণ কৰিলো।”

জন্মদাত্ৰী মাতৃৰ অভাৱত স্তম্ভপায়ী কেচুৱাৰ যি অৱস্থা হ’ব পাৰে, ‘সোণ পখিলী’ৰো যে তেনে হোৱা নাই কোনে ক’ব! তথাপিও অজই অজীৰ পৰিচয় দিব নোৱাৰা নহয়। ‘নিমাতী কইনা’ৰ দৰে ইও এখনি ৰূপক। সোণ-আলমুৱা সোণপখিলী প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য্যৰ অপৰূপ প্ৰতীক। প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য্য উপভোগ

সকলোৰে পক্ষে সহজ-সাধ্য নহয়। কবি-শিল্পীৰ সাধনাৰ সৌধত মাথোন ই কপে-বসে-গন্ধে ছন্দে-ছন্দে অঙ্কিত হয়; সজীৱ অলৌকিক প্ৰভাৱত ‘নিমাতী কইনা’ৰ মাত ওলোৱাৰ দৰে “কবিতাকুমাৰ”ৰ হাতত “কল্লিতা” আৰু “ছন্দিতা”ৰ নাচোনতহে মৰম-আকলুৱা সোণপখিলীয়ে পাখি মেলি আগবাঢ়ি যায় আৰু আনন্দ-মুখৰ হৈ মধুৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰে। কিন্তু ‘নিমাতী কইনা’ৰ নাটকীয় কলা-কৌতুহল ‘সোণ পখিলী’ত ভালেখিনি হ্ৰাস পাইছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্যাৱলীৰ প্ৰধান লক্ষণবোৰ

তেওঁৰ নাটত নতুনধৰ সন্নিৱেশ প্ৰচুৰ—সাজীৱিক পৰিৱেশ সৃষ্টি আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিত ই স্পষ্ট।

কাব্য-ধৰ্মিতাই তেওঁৰ নাটবোৰত ঠায়ে-ঠায়ে অৱাস্তৰ পৰিস্থিতি একোটা সৃষ্টি কৰি কাহিনীভাগক লৌকিক জগতৰ পৰা ভালেখিনি আঁতৰলৈ টানি লৈ যায়।

সামাজিক নাট ককণবসন্ত কবি তেওঁৰ বিপ্লৱী মনটোৱে নিৰাশাৰ হুমুনিয়া পেলায়; তথাপি সমাজৰ প্ৰচলিত প্ৰথা তেওঁ কোনোমতেই মানিব নোখোজে। তেওঁ অগ্নিযুগৰ কিৰিঙা। ইয়াকে অইন ভাষাত নাট্যকাৰৰ আদৰ্শ আৰু বাস্তৱৰ সংঘাত বুলিব পাৰি।

লৌকিক গীত-মাতৰ প্ৰাচুৰ্য্যই তেওঁৰ নাট্যাৱলীত লৌকিক পৰিৱেশৰ যুগমীয়া পৰশ পেলাইছে।

তেওঁৰ নাটবোৰ নায়িকা-প্ৰধান আৰু সেয়েহে নায়িকাৰ নামেৰেই নাটৰ নামাকৰণবোৰ সাৰ্থক হৈছে।

তেওঁৰ নায়িকা প্ৰায়েই প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাৰ যুৱতী। এই প্ৰত্যাখ্যানৰ পৰিণতি ৰটিছে যুত্যাৰ। (‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত শ্বেৱালি, ‘লভিতা’ত লভিতা, ‘কপালীম’ত কপালীমৰ চৰিত্ৰ ত্ৰঃ)। নায়িকাসকল অল্পভাৱী, অধচ, নাট্য-বস্ত্ৰৰ মূল উৎস।

বাস্তৱ-ধৰ্মী হলেও, তেওঁৰ সামাজিক নাটবোৰ কিংবদন্তিমূলক আত্মবক্ষিক ভূক্ত-সংযোগত হঠাতে কেতিয়াবা অৱাস্তৰ বা ঔপাৱাদিক যেন হৈ পৰে। (‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত স্মৰণ কৰাৰে কাঞ্চনমতীক যে নিৰ্ভৰ নিৰ্বাসন দণ্ড দিলে, তাত প্ৰাচীন যুগৰ খেদ্দাচাৰী বজাৰ লক্ষণ আছে। সেইদৰে ‘কপালীম’ত মায়াদেৱী বীৰজৰ পৰিচয় দি ককমী পাভকৰ পাণি-প্ৰাৰ্থী হোৱা, কপালীমৰ জীৱন্ত অগ্নিদাহ—এইবোৰ প্ৰাচীন বা কিংবদন্তিমূলক ৰীতি-সঙ্গ। ‘নিমাতী কইনা’ সম্পূৰ্ণ লোক-কথা বা কিংবদন্তিমূলক। ‘সোণ পখিলী’ অৱাস্তৰ)।

তেওঁৰ তিনিওখন পূৰ্ণাঙ্গ সামাজিক নাটৰ নায়ক বিষ্ণু বীৰ (‘প্ৰেমিক বিষ্ণু’;

‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত স্কন্দৰ কোঁৱৰ, ‘লভিতা’ত গোলাপ আৰু ‘ৰূপালীম’ত মাল্লাৰ ইয়াৰ উদাহৰণ)।

ব্যাপক গীতি-ধৰ্মিতা আৰু বিষয়ভাৱে হাস্তবসক কোনো ঠাইতে প্ৰাধান্য দেখুৱাবলৈ সুযোগ দিয়া নাই (‘শোণিত কুঁৱৰী’ৰ কুঁজী, ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ৰ বপুৰাৰ চবিত্ৰ-গত হাস্তবস নামমাত্ৰ); সেইদৰে সমাজ-চিত্ৰই পৌৰাণিক চিত্ৰক মূৰ তুলিবলৈ দিয়া নাই। তেওঁৰ একমাত্ৰ পৌৰাণিক নাট ‘শোণিত কুঁৱৰী’ও সামাজিক ৰোলেবেহে বং-চঙীয়া।

(ৰূপক আৰু প্ৰতীক-ধৰ্মী নাটৰ গোপন ৰূপত)

কীৰ্ত্তিনাথ বৰদলৈ (১৮৮৭-১৯৫২ খৃঃ)

মুক্তিনাথ বৰদলৈ (১৯১০—)

(১) বাসন্তীৰ অভিষেক (১৯৩০) (৩) সুৰ-বিজয় (১৯৩৪)

(২) লুইত কোঁৱৰ (১৯৩০) (৪) মেঘাৱলী (১৯৫২)

এই চাৰিখন নাটৰ যুটীয়া ৰচক কীৰ্ত্তি বৰদলৈ আৰু মুক্তি বৰদলৈ।

(১) অৱলম্বন (১৯৩৮) (৩) ব’বাগী (১৯৫৪)

(২) ভক্ত প্ৰহ্লাদ (১৯৪৯) (৪) শিশু গান্ধী (১৯৬৩)

এই চাৰিখনৰ ৰচক মুক্তি বৰদলৈ।

১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত মজলদৈ মহকুমাৰ কুকুৱা গাওঁত কীৰ্ত্তি বৰদলৈৰ জন্ম। গুৱাহাটীৰ পৰা এণ্ট্ৰেঞ্চ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ তেওঁ কিছুদিন মজলদৈ হাইস্কুলত শিক্ষকতা কৰিছিল। বৰদলৈ সভা-গুৱনি দেখনীয়াৰ লোক, সভাই-সমিতিয়ে বঢ়িয়া বক্তৃতা দিব পাৰে, সকৰে পৰা নৃত্য-গীত-অভিনয় আদিত খুব বাপ। স্কুলত শিক্ষকতা কৰাৰ পিছত তেওঁ কিছুদিন মজলদৈ কাছাৰীত কেবাগী কামো কৰিছিল। সেই সময়তে বেণুধৰ ৰাজখোৱা মজলদৈত হাকিম। ৰাজখোৱাৰ তত্ত্বাৱধানত তাত ‘অসমীয়া মজলিচ’ নামেৰে এটি অস্থায়ী গঠিত হয় আৰু কীৰ্ত্তি বৰদলৈৰ গাত সঙ্গীত-শিক্ষা আৰু পৰিচালনাৰ ভাৰ পৰে; তেওঁ ‘ওষ্টাড’ নাম পায়। তেওঁ ‘সুৰ-পৰিচয়’ আৰু ‘কামৰূপীয়া সঙ্গীত’ নামেৰে দুখন সঙ্গীত-বিষয়ক গ্ৰন্থ ৰচনা কৰে আৰু পুতেক মুক্তি বৰদলৈৰ সহযোগত যুটীয়া ভাবে ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট চাৰিখন লিখে। পিতাকৰ দৰে পুতেকো সঙ্গীতজ্ঞ, শিক্ষাবিদ, সাহিত্যিক। মুক্তি বৰদলৈৰ ছদ্ম নাম ‘সিদ্ধিপতি শৰ্মা’, ‘জলকীয়া’।

আধুনিক যুগত ৰূপক আৰু প্ৰতীকধৰ্মী নাট্যসাহিত্য ক্ষেত্ৰত শবং গোস্বামীৰ ‘পৰীক্ষা’, অশ্বিকাগিৰিৰ ‘বন্ধনাট্য’, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ ‘ভাগ্য পৰীক্ষা’ আদি নাটসমূহে একো একোটা বাট মুকলি কৰি থৈ গৈছে যদিও, পিতা-পুত্ৰ বৰদলৈ-ঘৰৰ যুটীয়া চেষ্টাতহে এইবিধ নাটে সন্মতনিকৈ প্ৰচাৰ আৰু জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰে। প্ৰথম চাৰিখন ‘বন্ধনাট্য’ বুলিও অভিহিত কৰিব পাৰি। সঙ্গীত-প্ৰধান কাব্যিক নাটৰূপে প্ৰতিখন গৰিমা-মধুৰ। ‘বাসন্তীৰ অভিষেক’ত বসন্তকালৰ আৱাহনী সঙ্গীত গাই বং-বহুশৰ মাৰ্জ্জবে বসন্তক আদৰণি জনোৱা হৈছে। বাসন্তী আনন্দ-উৎসৱৰ মূৰ্ত্ত প্ৰতীক। ‘লুইত কোঁৱৰ’ত ব্ৰহ্মপুত্ৰ নৈক লুইত আখ্যা দি কোঁৱৰ ৰূপে কল্পনা কৰা হৈছে। প্ৰথম দৃশ্য ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ উত্তৰ ফাল—মানস সৰোৱৰ। সাগৰৰ বাতৰি লৈ পচোৱা আহি কোঁৱৰৰ কাষ চাপে আৰু সাগৰৰ ওচৰত তুতি-নতি জনাবৰ বাবে কোঁৱৰৰ অল্পমতি বিচাৰে। কুৰুৱাই কোঁৱৰৰ দূত স্বৰূপে তেওঁৰ যাত্ৰা-পথত সহায় কৰে আৰু বাটত ক’ত কি দেখে শুনে, তাৰ পৰিচয় দি যায়।

ইয়াৰ যোগেদি সাহিত্যৰ লগতে প্ৰাচীন কামৰূপৰ এটি ভৌগোলিক ৰূপ সঙ্গীতৰ মাধ্যমত কুটি উঠিছে। সুৰৰ পান্চৈত ভোলা ‘সুৰ-বিজয়’ নাটখনিয়ে ভাৰতীয় সঙ্গীত ক্ষেত্ৰত কামৰূপীয় সঙ্গীতৰ উৎকৰ্ষতা দেখুৱাই অসমীয়া সঙ্গীতৰ লুপ্তপ্ৰায় গোঁৱৰ উদ্ধাৰ কৰাত অবিহণা যোগাইছে। বাগ-বাগিনী সমূহেই ইয়াৰ নাটকীয় চৰিত্ৰ, যেনে—

বাগ সমূহ—ভৈৰৱ, শ্ৰাম, আসোৱাবী, বামগিৰি, অহিব, মাহুৰ, বৰো-কে, মল্লাব, প্ৰমথ বাগসকল, কিৰুৰ বাগ সকল।

বাগিনী সমূহ—ভৈৰৱী, জয়ন্তী, দেউখনী, কিৰুৱী সকল।

‘সুৰ-বিজয়’ত অঙ্ক আৰু দৃশ্যৰ বদলি আছে ‘বন্ধাব’ আৰু ‘তান’। গোটেই নাটখন দুটা ‘বন্ধাব’ত বিভক্ত; প্ৰথম বন্ধাবত চাৰিটা, দ্বিতীয় বন্ধাবত দুটা ‘তান’। ‘বন্ধাব’ অঙ্ক-সদৃশ, ‘তান’ দৃশ্য-সদৃশ। এটি ‘নান্দী’ গীতেৰে নাটৰ আৰম্ভণি কৰা হৈছে—

“লোৱা উপহাৰ, মৰম সনা।

জাজি শুভ লগনে”—ইত্যাদি।

ই সঙ্কৃত নান্দী গীত-সদৃশ স্ততি-গীত নহয়; অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ, শুধা নাট্যকাৰৰ মন-বিহঙ্গমৰ বন্দনা-গীত মাথোন।

‘বন্ধাব’ৰ ‘তান’বোৰ বিবিধ বাগ-বাগিনীৰ অসমীয়া গীত আৰু সঙ্কৃত স্তোত্ৰেৰে সমৃদ্ধ; গভ বচন থুৰ কম। সঙ্কৃত স্তোত্ৰবোৰৰ লগে লগে ব্যাখ্যানূলক গভ ভাঙনি দিয়া আছে। এই বিবৰত ই অতীয়া নাটৰ আভাস-সম্পন্ন বচন। চানেকি :—ভৈৰৱ (জাত লগাই)—

“ৱিমল কমল-কান্তি স্বৰ্ণভাড়ক বৰ্ণে,
মুখজনিভ-ৱিকালে, পদৱজ্জ্বে মৃগাক্ষি,
পীতৱসনে চাকভূষণে বস্ত্ৰ হেমি,
বাগ-বাগিনী ৰাজি ভৈৰৱি ষং প্ৰসীদ।”

বাগিনী-সম্ৰাজ্ঞী ভৈৰৱী দেৱী, কিম্বৰ-কিম্বৰী, বাগ-বাগিনীসকল আৰু মোৰ
প্ৰেমথ বাগসকল। সঙ্গীতৰাজ্য কামৰূপৰ শিবোমণি নাটকাচল অঞ্চলৰ গীতে-
ৰাত্ৰে-নৃত্যে চিৰানন্দময় এই শোণিতপুৰ অমৰাপুৰীতকৈ শ্ৰেষ্ঠ। সুৰৰ প্ৰাতিমূৰ্ত্তি
গন্ধৰ্ব-কিম্বৰ, যক্ষ, বিদ্যাধবসকলৰ এই বিলাস-ভূমিৰ সম্ৰাট হৈ মই ধন্ত; আৰু
মূৰ্ত্তিমতী বাগিনী কিম্বৰী, অপ্সৰাসকলৰ সম্ৰাজ্ঞী ভৈৰৱী দেৱীও গোবৰাঘিড়া।
এতিয়া দেৱীৰ অনুবোধ মতে এই মন্দিৰৰ নাম আজিৰ পৰা ‘মহাভৈৰৱ মন্দিৰ’
হওক। ‘মহাভৈৰৱ’ আৰু ‘মহাভৈৰৱী’—এই দুই মন্দিৰত বাগ-বাগিনীসকলে চিৰকাল
আনন্দমনে বিহাৰ কৰক। কামৰূপৰ সঙ্গীত বিখ্যায়ী হওক।”

(বাগ-বাগিনীসকলৰ জয়ধ্বনি)

(১ম স্বৰ্গাৰ, তান চাৰি)।

মেঘাৱলী—১৯৪৫ চনৰ পৰা ১৯৪৭ চনলৈকে, কীৰ্ত্তি বৰদলৈয়ে কেন্দ্ৰীয়
চৰকাৰৰ সঙ্গীত-প্ৰচাৰ-বিভাগৰ প্ৰাদেশিক পৰিচালক স্বৰূপে কাম কৰিছিল।
এই কেইবছৰৰ ভিতৰত পাৰ্বত্য শিল্পী কেইজনমানৰ যোগেদি বৰদলৈয়ে কেইখনমান
গ্ৰামোফোন ৰেকৰ্ড প্ৰকাশ কৰি উলিয়াইছিল। ‘মেঘাৱলী’-বচনাৰ প্ৰেৰণা আৰু
পটভূমিও এয়ে। ই এখন গীতি-নাট। ইয়াত অঙ্ক বা দৃশ্যাদিৰ নাম নাই।
গোট্টেই নাটখন দুই খণ্ডত বিভক্ত কৰা হৈছে—‘পূৰ্ণমেঘ’ আৰু ‘উত্তৰমেঘ’; প্ৰতি
খণ্ডক আকৌ কেইটামান ‘লহৰী’ত বিভক্ত কৰা হৈছে। নকলেও হয়, এই দুই
খণ্ডই দুটা অঙ্ক আৰু লহৰী সমূহে বিভিন্ন দৃশ্যৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে মাথোন।
বিভিন্ন পুৰুষ-চৰিত্ৰত আছে—ব্ৰহ্মপুত্ৰ, জয়ন্তৰাজ, সুন্দৰ, বহুলাকৰ আদি; স্ত্ৰী-চৰিত্ৰত
আছে—মেঘাৱলী, বাসন্তী, নিদাৰী আদি।

অনাবুষ্টিত জয়ন্তীয়া-নিবালী বিয়ল। জয়ন্ত-ৰজাই কিম্বৰীসকলেৰে স্ত্ৰী-গীত
লাই মহানন্দ ব্ৰহ্মপুত্ৰক সন্তুষ্ট কৰে যাতে তেওঁৰ গতি জয়ন্তাপুৰলৈ লুকাই নিয়ে।
মহানন্দেও সমিধান দিয়ে; সেই মতে মেঘাৱলীৰ জন্মতিথি উপলক্ষে ৰজা-বাছন
দি জয়ন্তৰ ফালৰ পৰা বিয়াহ প্ৰস্তাৱ আগবঢ়োৱা হয়। যথাসময়ত জয়ন্তৰ
জগত মেঘাৱলীৰ বিয়াহ সম্পন্ন হৈ গ’ল। তেতিয়াৰ পৰা জয়ন্ত ৰাজ্যত মেঘাৱলীৰ
ঐশ্বৰ্য্য-প্ৰভাৱ দশোদিশে বিয়পি পৰিল। প্ৰহ্লাদ আছে, জয়ন্ত ৰাজ্যত এই বাক্যই
উপাধি, ঐশ্বৰ্য্য আদি বহু বিষয়তে স্ত্ৰীৰ প্ৰাধান্য। আজিও খাচীয়া-জয়ন্তীয়া, পাহাৰ

ৰূপহী তিবোতাৰ কাজল চকুৱে খত খত পুৰুষক বন্দী কৰি ল'লে; আকাশত অকালতে সাতবৰণীয়া বামখেচুৰ আবিৰ্ভাব হয়, নিজৰাৰ ৰূপালী পানীৰ ওপৰত তাহি উঠে খাহীয়া জয়ন্তীয়া পাহাৰৰ ৰূপহ-ৰূপহীৰ ৰং-বিৰং হাঁহি-ডায়াচাৰ অপৰূপ ছায়া-চিত্ৰ, মিলন-বাগিনীৰ মধুৰ স্বচ্ছ প্ৰেৰা।

তেওঁলোকৰ পূৰ্ববৰ্তিত নাট তিনিখনৰ সমান গীত ইয়াত নাই। কাব্যিক গছাংশই প্ৰাধান্য লাভ কৰি সমস্ত ৰচনাখনি সূক্ষ্ম কাব্যিক পৰিৱেশত থিয় কৰাইছে। পৰ্বত-ভৈয়ামৰ মাজত ভাষাগত আৰু সম্প্ৰদায়গত পাৰ্থক্য থাকিলেও, নাট্যকাৰে ভাষা-মাধ্যমত সেইটো দেখুওৱা নাই। সকলো চৰিত্ৰৰ মুখত একে ধৰণৰ ভাষা-প্ৰয়োগে নাট্য-শৈলীৰ পিনৰ পৰা কিঞ্চিত অস্বাভাৱিকতা প্ৰদৰ্শন কৰে যদিও, অসমীয়া গীতি-নাট ৰূপে এই দোষ লক্ষণীয় নহয়। তলত দিয়া জয়ন্ত প্ৰাপ্তৰ উদ্ধৃতি তুলনীয়—

জয়ন্ত—“দয়াময় প্ৰভো, কৃপা কৰি শীঘ্ৰে এট উপায় দিয়ক—নহলে, জয়ন্ত দেশ ধ্বংস হয়।

জয়পুত্ৰ—জয়ন্ত! অধীৰ নহবা, শুনা। আজিৰ পৰা তিনিদিনৰ মূৰত আমাৰ চক্ৰৱৰ্তী সম্ৰাট সাগৰ দেৱতা বজ্জাকৰৰ কন্যা ৰাজকুঁৱৰী মেঘাৱলী দেৱীৰ ষোল বছৰীয়া জন্মতিথি উৎসৱ আৰম্ভ হ'ব। তালৈ পৃথিৱীৰ নদ-নদী, জান-জুৰি হুদ-সৰোৱৰ, দেৱ-দেৱীসকলে আইদেউৰ জন্মতিথিৰ বঁটা-বাহনেৰে কটকী পঠাব। আমাৰ কামৰূপৰ পৰাও বঁটা-বাহনেৰে কটকী যোৱা স্থিৰ হৈছে।”

খাহীয়া পাহাৰত অৱস্থিত চেৰাপুত্ৰীত পৃথিৱীৰ ভিতৰতে বেছি বৃষ্টি হয়—ভৌগোলিক এই সত্যৰ বুকুত ‘মেঘাৱলী’ নাটৰ সাহিত্য সৰ্কেত-বহন্ত প্ৰতিষ্ঠিত। জয়ন্তকোঁৱৰৰ সৈতে বৈবাহিক মিলন সূত্ৰত মেঘাৱলী আহি জয়ন্তপুৰত ভৰি দিয়া মাজকে জয়ন্তাপুৰ বৃষ্টিধাৰাৰে প্লাৱিত হ’ল; চহুৰ্দিশ শস্ত্ৰ-মণ্ডিত অল্পময় হৈ পৰিল। মুমূৰ্শু দেশ ভূস্বৰ্গত পৰিণত হ’ল। সৃষ্টিৰ হেতু নাবী-শক্তিৰ প্ৰতীক মেঘাৱলীৰ প্ৰভাৱত জয়ন্তাপুৰে নতুন ৰূপ পালে। সেয়েহে, আজিও খাহীয়া পাহাৰৰ জীৱ প্ৰাধান্য বিশ্ববিদিত—“প্ৰিয়ন্তে দেৱতাস্তত যত্র নাৰ্য্যন্ত পূজ্যন্তে।”

নাটখনি পৰ্বত-ভৈয়ামৰ মহামিলনৰ সৰ্কেতমূচক। মহাবাহু জয়পুত্ৰৰ অসীম ঔদাৰ্য আৰু সহানুভূতিত জয়ন্তৰাজৰ সৈতে মেঘাৱলীৰ মিলন সম্ভৱ হৈছে।

নাট চাৰিখনৰ প্ৰতীক-বৰ্ণিতা—কলা-কৃষ্টি-সভ্যতা-সন্মত প্ৰায় প্ৰতি বিবৰণতে প্ৰাচীন কামৰূপৰ সৰ্বভাৰতীয় ক্ষেত্ৰত এটা নিজৰ আছিল, বৈশিষ্ট্য আছিল, কিন্তু কালৰ কুটিল দৃষ্টিত লুপ্ত। ‘স্ব-বিজয়’ত সন্মত-বিশাৰদ নাট্যকাৰ বৰদলৈ-বহে বান-বাগিনীক নাটকীয় চৰিত্ৰৰূপে সজাই-পৰাই সন্মতৰ বাধ্যত

কামৰূপী সঙ্গীতৰ বৈশিষ্ট্যৰ ব্যঞ্জনা কৰিছে। প্ৰতীক-ধৰ্মী কাব্যিক নাটকৰূপে এনে ব্যঞ্জনাত্মক ভাব-মাহাত্ম্যত নাটকনিৰ সার্থকতা।

“উদাৰ-চৰিতানাং তু বস্তুধৈৰ কুটুংকম্”—‘লুইত কোঁৱৰ’ নাটৰ বহুস্তৰ অস্তবালত এই উদাৰ মহান্ ভাব এটি ধ্বনিত হৈছে। বিশাল বিস্তীৰ্ণ মহাবাহু ব্ৰহ্মপুত্ৰ (বা লুইত) অসম মাতৃৰ বক্ষস্থলত মুকুতাৰ হাব-সদৃশ জলমলীয়া জলধাবাবে জেউতি চবাইছে। সমগ্ৰ অসমৰ গৌৰৱস্থলী এই শাস্ত্ৰমু-কুল-নন্দন আকৃতিত যেনে বিশাল, প্ৰকৃতিতো তাৰ অশ্রুধা নহয়। অসমৰ সকলৰ সকলোবোৰ জ্ঞান-জুৰিকৈ তেওঁ উৎসাহ-উদগনি দি তেওঁৰ সাগৰমুখী মহান্ অভিযানত সঙ্গী ৰূপে আশীৰ্বাদ দিছে—“প্ৰকৃতিৰ বীণাত অসীমৰ আৱাহনী মধুৰ বাগিনী ৰাজি উঠক; পৃথিৱী ফল-ফুল ধন-ধানেৰে ভৰপূৰ হওক। জগতত সুখ-শান্তি চিৰস্থায়ী হওক। ধৰা মধুময় হওক, পুণ্যময় হওক”। লুইত মহান্ ব্যক্তিত্ব আৰু অসীম ঔদাৰ্য্যৰ মুৰ্ত প্ৰতীক। ‘মেঘাৱলী’ নাটো লুইতৰ এই মহান ঔদাৰ্য্যৰ পৰিচয়-সূচক। মানস-সৰোৱৰ-পুত্ৰ লুইত কোঁৱৰৰ সমুদ্ৰ অভিযানৰ লগৰী হ’ল অসমৰ জলকুঁৱৰীসকল। কোঁৱৰৰ ভ্ৰমণৰ যোগেদি প্ৰাচীন অসমৰ গৌৰৱ-মণি জিলিকি-উঠিল।

‘লুইত কোঁৱৰ’ ৰচনাৰ তিনিবছৰৰ পিছত ওলায় ‘সুৰবিজয়’। বাগ-সম্ৰাট ভৈৰৱৰ উদ্দেশ্যে পতা বাগ-মন্দিৰৰ উদ্‌বোধন উৎসৱক কেন্দ্ৰ কৰি অসমৰ বাগ-বাগিনীৰ ঐশ্বৰ্য্য নিকপিত হয়। মল্লাৰ প্ৰভুত্ব ভাটীৰ বহুতো বাগ-বাগিনী দেশীয় বাগৰ হাতত পৰাজয় বৰণ কৰি বাগ-সম্ৰাট ভৈৰৱৰ আদেশ মানি চৰ্ত-সাপেক্ষে কামৰূপত বসতি কৰে। কামৰূপী ভৈৰৱ বাগ প্ৰবল প্ৰতাপী ৰাজ-শক্তিৰ প্ৰতীক, ব্যক্তিত্বৰ প্ৰতীক, যাৰ ওচৰত অনা-অসমীয়া বাগ-বাগিনী সমূহ হৰ্বলতাৰ হেতুকে হাব মানিবলৈ বাধ্য হ’ল। অনা-অসমীয়া সুৰবোৰক অসমত বসতি কৰিবলৈ দিয়া চৰ্ত তিনটাত আধুনিক সুৰ-সংমিশ্ৰণ-বহুস্তৰ প্ৰতীক নিহিত হৈছে। চৰ্ত তিনটা—(১) বিদেশী সুৰবিলাকক একে ঠাইতে দল পাতি থাকিবলৈ নিদি যোগ্যতা অনুসাৰে বৃত্তি-বিধান দি বাগকোঁৱৰ আৰু বাগিনীকুঁৱৰী সকলৰ খেলে খেলে থাকিবলৈ দিব লাগে; (২) বিদেশী সুৰবোৰে অসমৰ প্ৰজা-স্বৰ পোৱাৰ আগতে অসমৰ ভাৰ-ভাষা, সাজ-পোছাক, ধৰণ-কৰণ আদি লব লাগিব; (৩) তেওঁলোকৰ দেশৰ পৰা বিদেশী পৰিয়াল আনিবলৈ হলে বাগ-সম্ৰাটৰ অনুমতি লব লাগিব।

এই চৰ্ত কেইটাত সঙ্গীত কেন্দ্ৰৰ কথাৰ উপৰিও আছে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য আৰু ৰাজনীতি কেন্দ্ৰৰ এটা ইঙ্গিত—অসমত বসবাস কৰা অনা-অসমীয়াই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য শিকি ইয়াৰ চাল-চলনৰ সৈতে সঘিল হৈ থাকিব

লাগিব, অসমত অসমীয়াৰ প্ৰভাৱ অব্যাহত থাকিব লাগিব। ‘মেঘাৱলী’তো অসমৰ প্ৰভাৱ আৰু প্ৰভাৱশালিতাৰ এটা সুস্পষ্ট ইঙ্গিত নিহিত হৈছে। প্ৰতীক-ধৰ্মী কাব্যিক নাটকপে বৰদলৈ-দুৱৰ চাৰিওখন নাট আমাৰ সাহিত্য-মন্দিৰৰ সোণ-মণি।

যুক্তি বৰদলৈ (১৯১০—)

শিশু গান্ধী (তিনি-অঙ্কীয়া শিশুনাট)

মহাত্মা গান্ধীৰ শৈশৱ কাল অৱলম্বন কৰি ৰচিত এই কিতাপখনি প্ৰকৃতিতে নাট নহয় ; নাটকীয় কথোপকথন-সমৃদ্ধ দৃশ্যৱলী মাথোন। মহাত্মা গান্ধীৰ আদৰ্শ-মূলক কাৰ্য্য-কাহিনীৰ যোগেদি ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলৰ নীতি শিক্ষাৰ এক মহান আদৰ্শ ইয়াত দাঙি ধৰা হৈছে, যেনে একাদশ ব্ৰত—অহিংসা, সত্য, চুৰ নকৰা, ব্ৰহ্মচৰ্য্য, আনৰ বস্তুৰ প্ৰতি অনাসক্তি, শাৰীৰিক পৰিশ্ৰম, সুস্বাদু আহাৰৰ প্ৰতি নিষ্পৃহা, নিৰ্ভয়, সকলো ধৰ্মৰ প্ৰতি সমভাৱ, স্বদেশী বস্তু ব্যৱহাৰ, অস্পৃশ্যতা বৰ্জন।

ভক্ত প্ৰহ্লাদ (তিনি-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট)—পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ প্ৰহ্লাদ-চৰিত ভাৰতীয় জনসাধাৰণৰ ভক্তি-বস-সঞ্চাৰক জনপ্ৰিয় বিষয়-বস্তু। নাটখন ক্ষুদ্ৰকাৰ, স্ত্ৰীভূমিকা-বৰ্জিত আৰু শিক্ষামূলক হোৱা বাবে শিশু সকলৰ বিশেষ অভিনয় উপযোগী আৰু বোধহয় এইবাবেই ইয়াক ‘শিশু-নাট’ আখ্যা দিয়া হৈছে।

বৰদলৈ-দুৱৰ নাটৰ সাধাৰণ লক্ষণ

তেওঁলোকৰ নাটবোৰ সঙ্গীত-প্ৰধান ; সঙ্গীতাংশ অধিক, ৰচনভাগ নগণ্য।

অমূৰ্ত অশৰীৰী বস্তু ইয়াত যুক্তিমন্ত সঙ্গীৰ ৰূপে দেখা দিয়ে (যেনে, বাগ-বাগিনী, প্ৰাকৃতিক সম্পদ বিশেষ)।

সঙ্গীত-মাধ্যম-ঘটিত চাৰিত্ৰিক উদ্ভব-প্ৰত্যুদ্ভবত গীতাভিনয় আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ আদৰ্শ পৰিলক্ষিত হয়।

নাটবোৰত অঙ্কবিভাগ, দৃশ্যবিভাগ নাই ; ‘ঝঙ্কাৰ’, ‘তান’ আদি সংজ্ঞাবে বিভাজন-নীতি সুব-সঙ্গত আৰু সাজাতিক লক্ষণ-সমুহ কৰা হৈছে।

[প্ৰাচীন অসমৰ ৰূপা-কৃষ্টি কেন্দ্ৰত]

দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰ (ঋ ১৯০০-১৯৬৭)

- | | |
|---|--------------------------|
| (১) অসম প্ৰতিভা (১৯২৪ ?) | (৬) বেপু (‘৫০ ?) |
| (২) বামুণী কোঁৱৰ (১৯২৮-২৯) | (৭) ভাস্কৰবৰ্মা (‘৫১) |
| (৩) হৰদত্ত (‘৩৫) | (৮) লহৰা (‘৫৫) |
| (৪) বিপ্লৱ (‘৩৭) | (৯) বাৰা-কলিঙ্গী (‘৬০) |
| (৫) চন্দ্ৰকলা (‘৩৭ ; ‘আৱাহন’ ৮য় বছৰ ৫ম সংখ্যা) | |

দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰৰ জন্ম ১৯০০ খৃষ্টাব্দত। কটন কলেজত বি-এচ্-টি পৰ্য্যন্ত পঢ়ি তেওঁ গুৱাহাটী কাছাৰী ঘৰত কেবাগী কামত সোমায় আৰু তাৰে পৰা ১৯৫৬ খৃষ্টাব্দত অৱসৰ লয়। অসাধাৰণ সংযম আৰু প্ৰতিজ্ঞাৰ প্ৰতীক তালুকদাৰে, কি কাৰণত কব নোৱাৰি, জীৱনত কাহানিও জোতা ভৰিত দিয়া নাই। কবিতা-উপন্যাস নাটক-সমালোচনা আদি সাহিত্যৰ প্ৰায় প্ৰতি বিভাগতে তেওঁৰ হাত আছে আৰু বাইজক তাৰ যথোচিত পৰিচয় দিছে। ছাত্ৰ অৱস্থাতে পৰা সাহিত্য-সংস্কৃতিমূলক অমুঠানৰ সৈতে তেওঁ জড়িত। ১৯৬৫ খৃষ্টাব্দত অসম সাহিত্য সভাৰ নলবাৰী অধিৱেশনত তেওঁক কবি-সাম্মলনৰ সভাপতি পদত বৰণ কৰা হয়। জীৱনৰ শেষ ভাগত কেইবছৰমান চৰ্কাৰৰ ঘৰৰ পৰা সাহিত্যিক পেঞ্চনো ভোগ কৰে।

অসম প্ৰতিভা—অসমৰ মধ্যযুগীয় বৈষ্ণৱ ইতিহাসৰ পটভূমিত ৰচিত ই এখনি চৰিতমূলক সামাজিক নাট। আনুমানিক ১৯২৪ খৃষ্টাব্দত ‘গুৱাহাটী একতা সভা’ৰ যোগেদি “চন্দ্ৰকান্ত শৰ্মা সোৱঁবগী” পুজিৰ ধনেৰে এই নাটখনি প্ৰকাশ কৰা হয়। শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱ-প্ৰমুখ্যে কেবাগৰাকিও বৈষ্ণৱ-প্ৰাণ ধৰ্ম গুৰুক এই নাটৰ যোগেদি পোন প্ৰথম অসমৰ বঙ্গমঞ্চত অৱতীৰ্ণ কৰাই ধৰ্ম-সম্বন্ধীয় আলোচনা মুকলি কৰা হৈছিল। কিন্তু বাইজৰ মাজৰ পৰা আপত্তিৰ বোল উঠিল, নাটখনে জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিবলৈ থল নেপালে। ‘বাঁহী’ৰ সম্পাদক লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱায়ে এই নাটৰ বিৰূপ সমালোচনা কৰিছিল; নাট্যকাৰে প্ৰতিবাদ জনালে; বাদানুবাদৰ জাঁউৰি উঠিল। শেষত বেজবৰুৱাই “বুঢ়া হাবি পলালো” বুলি সেও মানিবলৈ বাধ্য হ’ল।*

‘ৰামুণী কোঁৱৰ’ :—পটভূমি—প্ৰায় ১২০০ খৃষ্টাব্দত বীৰপাল নামেৰে এজন চুটিয়া বজাই শদিয়াৰ চাৰিওপিনে ৰাজ্য পাতে। এওঁৰ পুতেক গৌৰনাৰায়ণে সৌৱণশিৰিৰ পৰা দিখৌ পৰ্য্যন্ত ৰাজ্য বহুলাই বঙ্গধ্বজ নাম লয়। এওঁৰ পৰাক্ৰমী ৰজা আছিল [ৰাজত্বকাল ১২২২-১৩০৩ খৃঃ]। বঙ্গধ্বজৰ পাছত চুটিয়া বংশত আঠজন ৰজাই ৰাজত্ব কৰে আৰু ক্ৰমান্বয়ে আহোম শক্তিৰ সৈতে লগ লাগি যাব ধৰে। শেষৰ জনৰ নাম আছিল ধৰ্মধ্বজপাল। এওঁ ৰজা হৈ নীতিপাল নাম লয় আৰু দাঁতি-কাষৰীয়া আহোম ৰাজ্যৰ ওপৰত আক্ৰমণ চলাবলৈ আৰম্ভ কৰে। প্ৰায় ১৫০০ খৃষ্টাব্দত আহোম ৰজাই নীতিপালক বধ কৰি চুটিয়া ৰাজ্য নিজৰ অধীন কৰি লয়।

নাট্য কাহিনী—প্ৰায় ত্ৰয়োদশ শতিকাত আহোমবিলাক প্ৰথম অসম সোমায়। তেওঁলোকৰ প্ৰথমজন ৰজা আছিল চুকাৰা; চুকাৰাৰ মৃত্যুৰ পাচত বংশানুক্ৰমে তেওঁৰ পুত্ৰ-পৌত্ৰাদি ৰজা হবলৈ ধৰিলে আৰু ১২৯৩ খৃষ্টাব্দত তেওঁৰ পৰিনাতি চুখাংকা আহোম ৰাজপাটত উঠে। এওঁ ৰজা হৈয়েই পিতৃৰাজ্য বিস্তাৰ কৰিবলৈ ইচ্ছা কৰি

* কিতাপখন বৰ্তমান ছুত্ৰাপ্য, গতিকে বাহুল্য আলোচনা অসম্ভৱ।

ক্ৰমান্বয়ে উত্তৰ আৰু পশ্চিম অঞ্চল বহলাই আনিব ধৰিলে। চুখাংকাৰ পাছত ক্ৰমে তেওঁৰ পুতেক আৰু নাতিয়েক ৰাজপাটত উঠে। চুখাংকাৰ ডাঙৰজন পুতেকৰ নাম চুখাংকা, মাজুজন চুতুকা আৰু সৰুজনৰ নাম ত্যাওখাম্খি আছিল। চুখাংকাৰ পাছত চুখাংকা আৰু এওঁৰ পাচত ভায়েক চুতুকা ৰজা হয়। চুতুকা ৰজাই পিতাকে পাতি থৈ যোৱা ৰাজ্য ভোগ কৰি থাকোতে এদিন ১৩৭৬ খৃষ্টাব্দত চুটিয়া ৰজাই ছল কৰি মাতি নি এওঁক বধ কৰে। এওঁৰ ৰাজত্বকাল মাত্ৰ বাৰ বছৰ।

চুতুকাৰ মৃত্যুৰ পাছত মন্ত্ৰীসকলে ১৩৭৬ ব পৰা ১৩৮০ খ্ৰিঃ পৰ্য্যন্ত এই চাৰি বছৰ কাল কোঁৱৰসকলক বিশ্বাস কৰিব নোৱাৰি কাকো ৰজা পতা নাছিল। এই কালছোৱা একবকম অৰাজক আছিল। ইয়াৰ পাছত ১৩৮০ খৃষ্টাব্দত চুখাংকা ৰজাৰ সৰুজন পুতেক (চুতুকাৰ ভায়েক) ত্যাওখাম্খিক ৰজা পতা হয়।

ত্যাওখাম্খিৰ ছগৰাকী কুঁৱৰী আছিল। ভ্ৰাতৃত্বধী চুটিয়া ৰজাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবৰ মনেৰে ত্যাওখাম্খিয়ে যেতিয়া বৰবাণীৰ ওপৰত ৰাজ্য ভাৰ দি আঁতৰি যায়, সেই সুবিধাতে বৰবাণীয়ে অতদিনে সৰুবাণীৰ ওপৰত পোষণ কৰি থকা হিংসা ভাৱ কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবলৈ সূচল পায়। সৰুবাণী তেতিয়া গৰ্ভাৱস্থাত। বৰবাণীৰ সন্দেহ হ'ল যে যদিহে সৰুবাণীৰ গৰ্ভত পুত্ৰসন্তান জন্ম হয়, তেতিয়া হলে সেই পুত্ৰই ভৱিষ্যতে ৰজা হব। সেইদেখি প্ৰতিকাৰৰ উপায় ভাবি তেওঁ সৰুবাণীৰ সতীত্বৰ ওপৰত এটা মিছা অপৰাধ বতনা কৰি তেওঁক কাটিবলৈ আজ্ঞা দিলে। কাটিবলৈ নিয়া অৱস্থাত বুঢ়া গোহাঁয়ে দেখা পাই বাধা দিলে আৰু কুঁৱৰীক ভুৰত তুলি গোপনে দিহিং নৈত উটুৱাই পঠিয়ালে। এইদৰে সৰু কুঁৱৰী উটি হাবুং পালেগৈ আৰু তাত বাসুণ এজনে তেওঁক ধৰি ৰাখিলে। তাতে কুঁৱৰীৰ পুত্ৰ সন্তান এটি জন্ম হ'ল আৰু কুঁৱৰী ঢুকাল। মৃত্যুৰ আগ মুহূৰ্ত্ততে তেওঁ সেই বাসুণ-বাসুণীক সন্তানটি গটাই দিছিল। তেওঁলোকেও কেচুৱাক নিজৰ সন্তানৰ দৰে তুলি-তালি ডাঙৰ-দীঘল কৰিলে। ত্যাওখাম্খি ঘূৰি আহিলত বৰ কুঁৱৰীয়ে তেওঁক সৰু কুঁৱৰীৰ বিপক্ষে যতবোৰ কথা লগালে, সোপাকে ৰজাই বিশ্বাস কৰিলে। কিছুদিনৰ অন্তত মন্ত্ৰীসকলে তেওঁক ৰজা ভাঙি বধ কৰালে। এওঁৰ পাছত কেবাৰছৰো কাকো ৰজা নেপাতি মন্ত্ৰীসকলে নিজেই ১৩৯৮ চন পৰ্য্যন্ত ৰাজ্য চলাই আছিল। ইয়াৰ পাছত চুখাংকা ৰজাৰ কালৰ কোঁৱৰ এজনে ৰজা হবলৈ বিচাৰে; কিন্তু মন্ত্ৰীসকলে তেওঁক ৰজা নেপাতিলে। তেতিয়া তেওঁ উজাই গৈ হাবুঙীয়া বাসুণৰ ঘৰত, বৰমামুহৰ ঘৰৰ ল'ৰা এটা থকাৰ সন্দেশ পাই, মন্ত্ৰী ডাঙৰীয়া সকলক জনালেহি। তেওঁলোকে গৈ বাসুণৰ ঘৰে সৈতে ল'ৰাটিক লৈ আহিল আৰু ত্যাওখাম্খিৰ পুত্ৰ বুলি জানি ১৩৯৮ খৃষ্টাব্দত চুখাংকা নাম দি ৰজা পাতিিলে।

এওঁক ‘বামুণীকোঁৱৰো’ বোলা হয়। এওঁ ন বছৰ কাল ৰাজত্ব কৰি ১৪০৭ খৃষ্টাব্দত স্বৰ্গী হয়।

তালুকদাৰৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰত ‘বামুণীকোঁৱৰ’ শ্ৰেষ্ঠ। চৰিত্ৰাঙ্কনৰ ফালৰ পৰা ত্যাওখামুখি আৰু লচপচিৰ চৰিত্ৰ চকুত লগা হৈছে। ৰজাৰ কুঁৱৰী দুগৰাকীৰ চাৰিত্ৰিক বৈসাদৃশ্য সুন্দৰ ৰূপে ফুটি উঠিছে। বৰ কুঁৱৰীৰ চৰিত্ৰত ঈৰ্ষা আৰু কুটিলতা, সৰু কুঁৱৰীৰ চৰিত্ৰত সবলতা আৰু সহিষ্ণুতাৰ ভাব ফুটাই তোলাত নাট্যকাৰৰ দক্ষতা লক্ষণীয়। তলত দুই-এটা চৰিত্ৰাঙ্কনৰ পূৰ্ণৰূপ দেখুওৱা হ’ল,—

ত্যাওখামুখি—ত্যাওখামুখি প্ৰতিহিংসাৰ জ্বলন্ত প্ৰতিচ্ছবি। চুটিয়াৰ হাতত ককায়েক চুতুফাৰ বধৰ বাতৰি শুনা মাত্ৰকে তেওঁৰ অন্তৰত প্ৰতিহিংসাৰ অগনি জ্বলি উঠিল আৰু প্ৰবঞ্চক চুটিয়া ৰজাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ তেওঁ দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ হ’ল। ককায়েকৰ মৃত্যুৰ পাছত পাত্ৰমন্ত্ৰী সকলে তেওঁক ৰজা পাতিলে যদিও, তেওঁ কৈছিল যে তেওঁ ভ্ৰাতৃবধীক উপযুক্ত শাস্তি নিদিয়াকৈ ভ্ৰাতৃৰ সিংহাসন উপভোগ নকৰে। ৰাজসিংহাসন অধিকাৰ কৰিও ককায়েকৰ চেনেহ-স্মৃতিকণে তেওঁক সদায় অশান্ত আৰু অস্থিৰ কৰি তোলে। চুটিয়া ৰজাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লব খোজাৰ লগে লগে তেওঁৰ ভ্ৰাতৃ-চেনেহৰ ভাৰো ফুটি উঠিছে। আত্মসম্মান জ্ঞান তেওঁৰ বৰ বেছি, প্ৰতিজ্ঞা পালনত অচল অটল। সেয়েহে তেওঁ ভাবে যে যুদ্ধত হাৰি পলাই অহাতকৈ মৃত্যুয়েই শ্ৰেয়। “জীৱন অৰ্পিম কিম্বা জয় কৰিম” এই বীৰোচিত মন্ত্ৰত দীক্ষিত হৈ তেওঁ চুটিয়া ৰজাৰ বিপক্ষে যুদ্ধ যাত্ৰা কৰিলে; মৰমৰ সৰু কুঁৱৰীক গৰ্ভৱতী অৱস্থাতো এৰি থৈ যাবলৈ কুণ্ঠিত নহ’ল।

ৰাজোচিত গুণ তেওঁৰ কেবাটাও আমাৰ চকুত পৰে। যেতিয়া তেওঁ যুদ্ধলৈ যাৱ ওলাল, ৰাজ্য-ভাৱনো কাৰ ওপৰত দি যোৱা উচিত হ’ব, এই বিষয়ে তেওঁ বহুতো গুণা-গঁথা কৰে। শেষত কাকো বিশ্বাস কৰিব নোৱাৰি নিজৰ পৰিয়ালৰ মানুহৰ ভিতৰতে ভাৱ অৰ্পণ কৰি যাবলৈ ধৰি কৰে; সৰু কুঁৱৰীক ৰাজ্যভাৱ দিলেহেঁতেন, কিন্তু তেওঁ আসন্ন-প্ৰসবা দেখি বৰকুঁৱৰীৰ ওপৰতে সেই মহা ভাৱ দিবলৈ বাধ্য হয়। বৰকুঁৱৰীক ৰাজ্য শাসনৰ ভাৱ দি তেওঁ যিখিনি উপদেশ দিছে, তাত তেওঁৰ প্ৰজ্ঞা-বজ্জন গুণ ফুটি উঠিছে। বৰকুঁৱৰীলৈ চাই তেওঁ কয়, “তুমিয়ে অসম ৰাজ্যৰ মহাবাগী; শাস্তি সংযমেৰে ৰাজ্য শাসন কৰিবা। কোনো বিষয়ক অনাহকত লাই নিদিবা। কাকো অনাহকত দওও নিদিবা।” পানী ফুকনক তেওঁ বৰ বিশ্বাস কৰিছিল। সেইদেখি এই প্ৰসঙ্গত তেওঁ পানী ফুকনকো ৰাজ্যৰ পিনে চকু ৰাখিবলৈ কৈছে এইদৰে—“যদিও নামত বৰকুঁৱৰীয়েই ৰাণী, তথাপি তুমি সকলো সময়তে ৰাজ্য চাৰা। সৰু পৰামৰ্শেৰে ৰাজ্যত শাস্তি বিস্তাৰ কৰিবা।” প্ৰতিহিংসাৰ তীব্ৰ

আজ্ঞানে তেওঁক যুদ্ধক্ষেত্ৰৰ পিনে টানি নিছিল যদিও, তেওঁ ৰাজ্য বন্ধাৰ পিনে, প্ৰজাৰ স্বাৰ্থৰ পিনেও অলপো পাহৰা নাই। সেইদেখি পানী ফুকনক ৰাজ্যৰ পিনে দৃষ্টি ৰাখিবলৈ কওঁতে তেওঁ যুদ্ধলৈ যোৱাতকৈ ৰাজ্য বন্ধা কৰাটো বেছি “গুৰুতৰ কৰ্তব্য” বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে।

বৰকুঁৱৰীতকৈ সৰুকুঁৱৰীৰ প্ৰতি তেওঁৰ প্ৰীতিভাৱ বেছি। ৰাধ্যত পৰিছে তেওঁ সৰুকুঁৱৰীক এৰি বৰকুঁৱৰীৰ ওপৰত যুদ্ধলৈ যোৱা কাল ছোৱাত ৰাজ্যভাৰ গটায়। বৰকুঁৱৰীয়ে মিছা অপৰাধ দি সৰুকুঁৱৰীক কটোৱা বুলি শুনি তেওঁ বলিয়াব দৰে হৈ পৰে। বুকুৰ বাঁহে সৰুকুঁৱৰীৰ স্নকোমল পৰশ আৰু স্নমধুব সঙ্গীতৰ সোঁৱৰণে তেওঁক অধিৰ কৰি তোলে; চুটিয়া ৰাজ্যৰ পৰা আহোম ৰাজ্যলৈ আহি তেওঁ কেউপিনে দেখে মাথোন শূন্ত, বিৰাট শূন্ত; জনপূৰ্ণ সংসাৰত অকলশৰীয়া হৈ চকুপানী টুকে; শেষত কথাৰ গম-গতি লৈ বৰকুঁৱৰী আৰু লচপটিৰ নাক-চুলি কাটিবলৈ সৈন্তৰোৰক আদেশ দিয়ে। নৈৰ পাৰত বাউলী বহুদৈক দেখিও সৰুকুঁৱৰীৰ মধুব স্মৃতিয়ে, তথা চৌদিশৰ অতীত স্মৃতিয়ে, তেওঁকো বাউল কৰি তুলিলে। কলকণ্ঠী বহুদৈৰ কোমল সঙ্গীত-ধ্বনিয়ে তেওঁৰ অন্তৰত সৰুকুঁৱৰীৰ “মউসনা কণ্ঠস্বৰ”ৰ কণনি তুলিলে।

ৰজা ত্যাগধাম্ভিৰ সঙ্গীতৰ প্ৰতি অনুৰাগ কম নাছিল। সঙ্গীতৰ সন্মোহিনী শক্তিয়ে তেওঁক কেতিয়াবা আপোন-পাহৰা ৰাটকৰা কৰি বিতৰ্ত কৰি তোলে। যুদ্ধৰ বাবে সাজু হৈও তেওঁ সৰুকুঁৱৰীৰ বীণ আৰু সঙ্গীতৰ ধ্বনিৰ পিনে আকৰ্ষিত নহৈ নেথাকিল। সৰুকুঁৱৰীৰ প্ৰেম-মদিৰাত মত্তলীয়া হৈ, কস্তেকৰ বাবে হলেও, যুদ্ধৰ সকলো কথা পাহৰি তেওঁ আনন্দ সাগৰত উটি-ভাহি ফুৰিছিল। সৌন্দৰ্য্য-সেৱন তেওঁৰ অইন এটি অভ্যাস, এক নিচা। তেওঁৰ ভাৰত “ৰূপ গুণৰ সামঞ্জস্যই সৌন্দৰ্য্য। এই সৌন্দৰ্য্যই জগতৰ স্পন্দন।” মুখত এমোকোবা মধুৰ হাঁহি লৈ সঙ্গীতেৰে স্বামীৰ ওচৰত স্বৰ্গীয় ভাৱৰ স্পন্দন তোলা ৰূপে গুণে অতুলন নৱ-যুৱতীৰ সৌন্দৰ্য্যত মুগ্ধ হৈ তেওঁ মৰততে সবগ চুকি পায়। সৰুকুঁৱৰী তেওঁৰ মনত প্ৰেমৰ সিংহ-ছৱাৰ মুকলি-কবোতা, সৌন্দৰ্য্যৰ আকৰ। সৰুকুঁৱৰীৰ সঙ্গীতৰ বাগত, সৌন্দৰ্য্যৰ মোহত ৰজাই, কস্তেকৰ বাবে হলেও, উৰ্হকৈ, মেনকা, ৰজা আদি অপেন্সৰী আৰু স্বৰ্গীয় দেৱালা গণকো নেওচা দিছে। তেওঁক দেৱী বুলি পূজা কৰিব নে মানৱী বুলি উপভোগ কৰিব ভাবি নেপায় তেওঁ।

চুটিয়া ৰজাই বহুদৈৰ ওপৰত পাশৱিক অভ্যাচাৰ কৰা দেখি তেওঁৰ প্ৰাণ কান্দি উঠিছিল। বহুদৈ তেওঁৰ মনত পাবিছাত হুল আৰু পাবও পিছাত চুটিয়া ৰজাই সেই পাবিছাত মোহাৰি পেলাব খোজা দৃষ্ট তেওঁৰ সত্ত্ব নহয়। বহুদৈৰ পীতৰ

প্ৰভাৱত তেওঁৰ মনত পুৰণি স্মৃতিৰূপবোৰ জাউৰিয়ে জাউৰিয়ে জাগি উঠি তেওঁক দেই-পুৰি মাৰে। ইয়াৰ প্ৰভাৱতেই তেওঁৰ মনত পৰিছিল সৰুকুঁৱৰীৰ মধুৰ সঙ্গীত, মৌ-সনা মাত।

লচপটি—লচপটি নাট্যকাৰৰ কল্পিত চিত্ৰ, বুজীমূলক নহয়। সামান্য চাউডাঙৰ ঘৰৰ এই বুঢ়ী বেটীজনীয়ে নাটখনিত অদ্ভুত কাৰ্য্য সাধন কৰিলে। অসমীয়াৰ মাজত নাৰদ যেনে লচপটিও তেনে। নাটখনিত তাই নাৰদ য়ুনিৰ নতুন সংস্কৰণ বুলিব পাৰি। তাই অ'ৰ কথা ত'ত লগাই, ইজনৰ ঈৰ্ষা সিজনৰ ওপৰত বঢ়াই দিয়াত কাজী। নিজ স্বার্থ সাধনৰ বাবে তাই মিছা কথাও কম নকয়। মিছা কথাৰ জাল পাতিয়েই তাই বৰকুঁৱৰীৰ সৈতে ভালৰি বোলাই সৰুকুঁৱৰীক সেই জালত পেলাই অনাহঁকতে কষ্ট দিয়ে। এপিনে মিছা অপবাদ দি তাই বৰকুঁৱৰীৰ যোগেদি সৰুকুঁৱৰীৰ মৃত্যু ঘটাবলৈ চেষ্টা কৰিছিল যদিও, অইনপিনে আকৌ অইন এজন মানুহলৈ সৰুকুঁৱৰীক দিম বুলি কৈ ভেটি খাবলৈও কাকতি পাতিছিল।

তাইৰ মুখত মৌ, পেটত গৰল। মৌসনা মাতেৰে চকু টিপ্ মাৰিয়েই সিজনীয়ে ধন-সোণ, মণি-মুকুতা পৰ্য্যন্ত মানুহৰ পৰা সবকায়। এইদৰে মুখ খনেৰেই তাই জীয়েকৰ বিয়াৰ খৰচ পৰ্য্যন্ত মোনা ভৰাই উলিয়াই লয়। মিছা কথাৰ ঠেং চুটি। গোকটি মিছাৰ ভঁৰাল এই লচপটিজনী ত্যাগখামুখিৰ শেন চকুৰ আগৰ পৰা সাৰিব নোৱাৰিলে। বজাই তাইৰ সকলোখিনি স্মৃতি গুণৰ সন্তোদ পাই সৈন্তৰ হতুৱাই তাইৰ নাক-চুলি কটাই উপযুক্ত শাস্তি দিয়ালে। মৃত্যুয়েই তাইৰ পাপৰ প্ৰায়শ্চিত্ত হ'ল।

বাৰমী-বহদৈ আখ্যানটো আনুযজিক। মূল নাট্যবস্তুৰ সৈতে ইয়াৰ পোন-পটীয়া সংঘৰ্ষ একো নাই, অথচ, সমগ্ৰ কাহিনী ভাগক ই বসমধুৰ কৰি তুলিছে। ই কাহিনীৰ বহিৰঙ্গ-ভূষণ মাথোন।

হৰদত্ত—পাঁচ-অক্ষীয়া এই ঐতিহাসিক নাটখনৰ পটভূমি বেজবৰুৱাৰ 'প্ৰথম কুঁৱৰী' (১৯০৫), বজ্জনী বৰদলৈৰ 'দন্দুৱাদ্ৰোহ' উপজ্ঞাস (১৯০০) আৰু অসমীয়াৰ হাজাৰ মুখ-বাগৰা কথা বা লোক-কথা। আহোম ৰাজত্বৰ শেষ ছোৱাৰ কাহিনী; তেতিয়া কামৰূপৰ শাসনকৰ্ত্তা বদন বৰকুকন। বৰকুকনৰ অত্যাচাৰ উৎপীড়নত কামৰূপীয়া-প্ৰজাৰ দুখ-দুৰ্গতিৰ সীমা নোহোৱা হৈছে। জন্মি-পিয়লিয়ে হাতী মেলাই প্ৰজা বধ কৰি ৰং চাই চাই কিবিলী পাৰি চাপৰি মাৰে; দেৱমন্দিৰৰ সোণৰূপ খহাই নি বঙালক ভেটে; বেলি বুৰ ঘোৱাৰ লগে লগে কামৰূপীয়া প্ৰজাক জিলাৰ বাহিৰ হৈ যাবলৈ আদেশ জাৰি কৰে। শাসনকৰ্ত্তা এজনৰ এনে বেজাচাৰিত আৰু দান্তিকতাৰ বিৰুদ্ধে হৰদত্ত-বীৰদত্ত নামৰ সংকীৰ্ত্তকাব্য-

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—সভীৰ্ঘ সেৱকৰ সচন্দন পুশ্কাৰালি (দৈৱ তালুকদাৰ) ৩৫৪
দেশপ্ৰেমিক ভাতৃঘৰৰ অন্তৰ জাগি উঠিল। শেষত বিজোহী বুলি প্ৰমাণিত হোৱাত
হৰদত্ত ৰাজ আদেশত শূলত দি ৰধ কৰা হয়। বুৰঞ্জীয়ে পৰকা এই কাহিনীৰ
সৈতে নাট্যকাৰৰ কল্পনা-প্ৰস্তুত পছমকুঁৱৰী-কাহিনী সনা-পোটোকা হৈ নাট্যৰস
নিৰ্মিত হৈছে।

পছমকুঁৱৰীৰ নামটো বুৰঞ্জী-প্ৰসিদ্ধ নহলেও ছই এখন বুৰঞ্জীত নোহোৱা নহয়;
কিন্তু তেওঁৰ প্ৰেম-কাহিনী ঔপন্যাসিক ছুজনাৰ আৰু এই নাট্যকাৰজনৰ নিৰপেক্ষ
মৌলিক সৃষ্টি। সেয়েহে এই প্ৰেমিকসকলৰ নাম-ধাম আৰু কাৰ্য্যকলাপৰ সাদৃশ্য
নাই। বেজবৰুৱাৰ উপন্যাসত হৰদত্তৰ তোলনীয়া পুতেকজনৰ নাম সূৰ্য্যকুমাৰ,
অথচ নাটত মহিৰাম। পছমৰ প্ৰণয়প্ৰাৰ্থী মহিৰাম, শিখ সেনাপতি কুমেদান আৰু
ধনীৰাম চৌধুৰী নাট্যকাৰৰ মানস চৰিত্ৰ। চিৰাচৰিত প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজৰ পৰিৱৰ্ত্তে
তালুকদাৰে ইয়াত প্ৰেমৰ চতুৰ্ভুজ নিৰ্মাণ কৰি বৈশিষ্ট্য দেখুৱালে। শিখ সেনাপতি
কুমেদান হৰদত্তৰ আহ্বান-ক্ৰমে অসমলৈ আহে, কিন্তু পছমীক লাভ কৰিব নোৱাৰি,
বদনৰ পক্ষ লয়। ধনীৰাম চৌধুৰীয়েও সেইদৰে পছমীৰ আশা এৰি বদনৰ পক্ষ
গ্ৰহণ কৰি হৰদত্তৰ বিপক্ষে থিয় দিয়ে। ইয়াতেই নাটকীয় সংঘাত সৃষ্টি হৈছে।
বীৰদত্ত বন্দী হ'ল, হৰদত্তক শূলত দিয়া হ'ল। তথাপিও ভীষ্ম-সদৃশ প্ৰতিজ্ঞা-বদ্ধ
ভাতৃদুগলে ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে তেওঁলোকলৈ পছমী আইদেউক কোনোমতেই দিম বুলি
নকয়। শূলবিদ্ধ হৰদত্ত পানীৰ ডললৈ যোৱাৰ লগে লগে পছমীও পিতাকৰ সঙ্গ লৈ
মহাপ্ৰস্থানৰ যাত্ৰী হ'ল। পছমীৰ আজীৱন আশাশুধীয়া প্ৰেমিক মহিৰামো আহি শেষ
মুহূৰ্ত্তত পছমীৰ সঙ্গস্থৰ পৰা বৰ্জিত হৈ পানীত জাপ মাৰি মৃত্যু বৰণ কৰে। এইদৰে
এহাল প্ৰণয়-পাশ-বদ্ধ ডেকা-গাভৰুৰ জীৱন পাড হয়। বিবাদৰ ডাৱৰে নাটকীয়
দৃশ্য ছাট মাৰি ঢাকি পেলায় আৰু নাট্যৰস্বৰে কক্ষৰসত পৰিসমাপ্তি লাভ কৰে।

হৰদত্তৰ চৰিত্ৰত দেশ প্ৰেম আৰু প্ৰতিহিংসা-পৰাৱৰ্ত্ততা আছে। তেওঁ বজা
নহয়, কিন্তু খ্যাতিসম্পন্ন জনপ্ৰিয় প্ৰজাবল্লভ চৌধুৰী। তুঁহ জুইৰ দৰে উৰি উৰি
তেওঁৰ অন্তৰৰ প্ৰতিহিংসাৰ জুই কুৰাই বীৰোচিত ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া ঘটাইছে। কিন্তু
নাট্যকাৰৰ বৰ্ণনাৰ কাৰ্পণ্যত কোনোটো বসেই ভ্ৰালদৰেই পৰিস্ফুট নহ'ল, কোনোটো
চৰিত্ৰৰে পূৰ্ণ বিকাশ নঘটিল। কিন্তু এই একজন নাট্যকাৰেই 'বামুণীকোৱৰ' নাটত
ভ্যাও বামুণিৰ চৰিত্ৰত এনে এক প্ৰতিহিংসা-পৰাৱৰ্ত্ততাৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰাত এই বিপুল
সাকল্য লাভ কৰিছে। অনুমান হয়, তালুকদাৰে তেওঁৰ প্ৰথম ঐতিহাসিক নাট
'বামুণী কোৱৰ'ত চৰিত্ৰাঙ্কনৰ বিস্তীৰ্ণ কৌশল দেখুৱাই পাহৰ কেউখনতে সজ্ঞিত-
কণৰ কৌশল ইচ্ছাপূৰ্বক দেখুৱাবৰ বস্তু কৰিছিল—"Brevity is an art." কাম-
কপীয়া সৈত আৰু আহোম সৈতৰ ৰাজত হোৱা ভুলল যুগ বেনধ্যত সন্ধান কৰাই

ভাব ফলাফল পাজ-পাজীৰ একেধাৰ বাক্যতে সমাপ্ত কৰা হৈছে। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱায়ে ‘চক্ৰবৰ্ত্ত’ নাটত (১৯১৫) এনে কৌশল প্ৰয়োগ কৰিছিল। এই নাটত (তেওঁৰ অগ্ৰাণু দুই এখন নাটত থকাৰ দৰে) ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰে কথাছবিৰ চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন কৌশলৰো ইঙ্গিত দিছে, যেনে, পিয়লিয়ে হাতীত উঠি কামৰূপীয়া প্ৰজাক কিদৰে গচকাই মাৰিছে, ঘৰহুৱাৰ ভাঙি চুৰমাৰ কৰাইছে; সেইদৰে বাঁহৰ ওপৰত ঢুলীয়াহঁতে উঠি কিদৰে কুস্তি কৰে, বহুতো ঢোল ওপৰা-ওপৰিকৈ জোৰা দি ভাব ওপৰৰ পৰা ঢোল লৈ কি দৰে ঢোল বজাই বজাই জাপ মাৰে—এনেবোৰ দৃশ্য কথাছবিৰ যোগেদি দেখুওৱা অভিপ্ৰায় নাট্যকাৰে প্ৰকাশ্য ভাৱে উল্লেখ কৰি গৈছে। অসমত ১৯৩৩ চনত মাথোন জ্যোতি প্ৰসাদে ‘চিত্ৰবন’ প্ৰতিষ্ঠা কৰি প্ৰথম অসমীয়া কথাছবি ‘জয়মতী’ৰ প্ৰযোজনা কৰে। এয়ে বোধহয় নাট্যকাৰ গৰাকিৰ মানস-পটত কথাছবিৰ যোগেদি নাট্য কাহিনী প্ৰচাৰৰ আকুল আশ্ৰয় জন্মায় আৰু তাৰে আৰ্হিত এই নাটখনৰ জনম আৰু জন্ম-লগ্ন সংযোগ।

বিপ্লৱ :—নাট্যকাহিনী—অভাৱ অনাটনত বাইজে জমিদাৰক খাজনা দিব নোৱাৰা হৈ পৰে আৰু তেওঁলোকৰ ওপৰত জমিদাৰৰ জোৰ জুলুম হয়। কবি চন্দ্ৰমোহনে জনগণৰ বিপ্লৱী মনোভাৱ সৃষ্টি কৰাৰ অভিপ্ৰায়ে স্বৰাজ-সঙ্গীত বচনা কৰে, জীয়েক পাৰ্বতীয়ে সেইবোৰ গীতকে গাই বাইজৰ মনপ্ৰাণ পুলকিত কৰি নৰজাগৰণ তোলে। জনগণৰ মাজত বিপ্লৱ বীজ ৰপন হ’ল—“নাই ভেদাভেদ নাই দাসত্ব-শৃঙ্খল”। জমিদাৰৰ পুতেক ৰিপিনে কলিকতাত উচ্চ শিক্ষা লাভ কৰি আহি স্বৰাজ আন্দোলনত গা ঢালি দিয়ে আৰু এদিন জমিদাৰৰ চিপাহীৰ কবলত পৰি পিতাক সাংঘাতিক ভাৱে আহত হৈ চিকিৎসাদীন হৰ লগীয়াত পৰে। নৰিয়া পাটীত পাৰ্বতীৰ সেৱা-শুশ্ৰূষাত ৰিপিনে ক্ৰমান্বয়ে আৰোগ্য লাভ কৰে। অজানিতে ছয়ো ডেকা-গাভৰুৰ মাজত প্ৰেম-পৰিমল সঞ্চিত হয়। পাৰ্বতীয়ে নিজৰ আঙঠি ৰিপিনক পিন্ধাই দিয়ে। ছয়ো ছয়োৰে চকুলৈ চাই আনন্দত মত্তলীয়া হয়।

ই এখনি চাৰি-অষ্টীয়া সামাজিক মিলনাত্মক নাট, অসম তথা ভাৰতৰ স্বৰাজ আন্দোলনৰ নাট্য চিত্ৰ। ইয়াৰ আগতে স্বৰাজ আন্দোলনৰ বীজ-মন্ত্ৰ-পুত্ৰ নাট আছিল, অধিকাৰিৰ ‘বন্দিনী ভাৰত’ (অপ্ৰকাশিত), দীন মেধিৰ ‘পুনৰ্জন্ম’ (১৯২১), বমেশ চৌধুৰীৰ ‘বিপ্লৱৰ শেষ’ (১৯২২)। এই কেইখন নাটত থকা বিপ্লৱৰ ধ্বনি ইঙ্গিত-মূলক আৰু কণী। কিন্তু এই নাটত ভালুকদাৰে ব্যাপক বিপ্লৱৰ দৃষ্টিৰে চন্দ্ৰমোহন কবিৰ যোগেদি দৃষ্টকাব্যত বিপ্লৱৰ শব্দধ্বনি কৰিলে—

“জমিদাৰৰ কঠোৰ শাসন

শাসকৰ শতক লাছনা

ধনীৰ শতক শোষণ আজি কবিৰ নবিনুৰ উৰ উৰ উৰ জয়পতাকা উৰ।”

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—সতীৰ্ণ সেৱকৰ সন্মত পুৰাণজি (দৈৱ ভানুকদাৰ) ৩৭

পাৰ্শ্বতী নাট্যকাৰৰ প্ৰচাৰিকা শক্তিৰ মূৰ্ত প্ৰতীক। পিতা-পুত্ৰৰ ধ্বংসাত্মক নাটকীয় চমৎকাৰিষ ফুটাই তোলাত সহায় কৰিছে। আপোনজনৰ সৈতে বিবাহ-বিচ্ছেদ ঘটাই শেষত আকস্মিক মধুৰ মিলন দেখুৱাই নাটকীয় পৰিণতিত নাট্যকাহিনীৰ অন্ত পেলোৱাত লিখক কৃতকাৰ্য্য হৈছে।

চম্ৰকলা—১৯৩৭ চনৰ ‘আৱাহন’ৰ ৫ম সংখ্যাত ‘চম্ৰকলা’ৰ প্ৰথম প্ৰকাশ হয়। ই এখনি চাৰি-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট। প্ৰায় চাৰ কুৰি বছৰৰ আগত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত কানি বৰবিহৰ যি অমঙ্গলীয়া পাৰণতি দেখুওৱা হৈছিল, ইয়াতো প্ৰায় তেনেকুৱা বিষয়বস্তু এটায়েই কলাত্মক ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। নাটখনিৰ নায়ক উদয়, নায়িকা চম্ৰকলা। উদয়ে কানিৰ বাবেই চুৰি বিয়া অৱলম্বন কৰিব লগীয়া হ’ল আৰু ছমাহ কাৰাবৰণ কৰিব লগীয়াত পৰিল। কানি বৰবিহৰ বিষময় ফল ভুগি গ্ৰামালয়ত তেওঁৰ মুখত ওলাল—“য’তে কানি ত’তে চুৰি”। কৰ্ত্তৃপক্ষই ইয়াৰ মূল উদ্দেশ্য কৰিব লাগিব।

ভাস্কৰ বৰ্মা—প্ৰাচীন কামৰূপ অধিপতি কুমাৰ ভাস্কৰ বৰ্মাৰ জীৱনী আৰু ৰাজত্ব সম্বন্ধে এতিয়াও ইতিহাসৰ মতদ্বৈধ আঁতৰা নাই। হলেও, ৰাণভট্টৰ ‘হৰ্ষ-চৰিত’, হিয়েনচাঙৰ ভ্ৰমণ বৃত্তান্ত আৰু ভাস্কৰলিপি প্ৰভৃতিৰ পৰা তেওঁৰ বিষয়ে মোটামুটি ভাবে এইখিনি সম্বন্ধ পোৱা যায়—

ভাস্কৰ বৰ্মা খ্ৰঃ সপ্তম শতিকাৰ ৰজা। তেওঁৰ দিনত গৌড়াধিপতি শশাঙ্কই ধানেশ্বৰৰ ৰজা ৰাজ্যবৰ্দ্ধনক হত্যা কৰে। ভ্ৰাতৃহত্যাৰ প্ৰতিশোধ লবৰ মনেৰে ভায়েক হৰ্ষবৰ্দ্ধনে শশাঙ্কৰ ওপৰত সমুচিত আক্ৰমণ চলায়, ইপিনে কুমাৰেও এই অভিযানত সহযোগ কৰিবৰ মনেৰে হৰ্ষবৰ্দ্ধনলৈ নানা মহামূল্য উপঢৌকন পঠিয়াই বন্ধুত্ব স্থাপন কৰে। এই সময়তে চীন পৰিব্ৰাজক হিয়েনচাঙৰ ইতিহাস-প্ৰাসঙ্গ ভাৰত-ভ্ৰমণ আৰম্ভ হয়। কুমাৰে দুত্তৰ যোগেদি কেবাখন চিঠি চীন পৰিব্ৰাজকৰ নামে পঠিয়াই কামৰূপলৈ তেওঁক আমন্ত্ৰণ কৰে আৰু তেওঁ আহি কুমাৰৰ আদৰ-সমাদৰ-পূৰ্ণ আতিথ্যত মুগ্ধ হৈ তেওঁৰ ভ্ৰমণ-বৃত্তান্তত কুমাৰক ভূৰি প্ৰশংসা কৰি কামৰূপৰ বিষয়ে বহুতো তথ্যপূৰ্ণ কথা লিপিবদ্ধ কৰি থৈ যায়। ভাস্কৰ বৰ্মাৰ দিনত কামৰূপত বৌদ্ধধৰ্ম প্ৰভাৱ নাছিল। কুমাৰ বৌদ্ধ ধৰ্মাৱলম্বী নাছিল; কিন্তু তেওঁ শিৱাৰিদ্ আৰু ভ্ৰমণ সকলক আদৰ কৰিছিল। তেওঁৰ ৰাজ্য কামৰূপৰ সীমাত সীমিত হৈ নাছিল। কৰ্ণসুৱৰ্ণ আদি কেবাখন ঠাইলৈ তেওঁৰ ৰাজত্ব বিস্তৃত হৈছিল। হিয়েনচাঙৰ অসাধাৰণ শিক্ষা-দীক্ষা আৰু পাণ্ডিত্যৰ কথা জানিব পাৰি, ভাৰত সম্ৰাট হৰ্ষবৰ্দ্ধনে কাপ্যকৃত এখন মহামেলা পাতে। ইয়াতো হিয়েনচাঙৰ লগতে কুমাৰকো নিমন্ত্ৰণ কৰা হৈছিল আৰু দুয়ো পৈ সেই মহামেলত

যোগদান কৰিছিল। ভাস্কৰ বৰ্মা চিবকুমাৰ আছিল বুলিয়েই প্ৰায়বোৰ ইতিহাসে কয়। গতিকে তেওঁৰ ৰাজত্ব অন্ত পৰাৰ লগে লগে বৰ্মা বংশৰ ৰাজত্বৰ ওৰ পৰে আৰু শালস্তম্ভকে আদি কৰি কেবাজন নৃপতিয়ে কামৰূপৰ সিংহাসন অধিকাৰ কৰে। কিন্তু ভাস্কৰ বৰ্মা চিবকুমাৰ নাছিল বুলিও এটা মত আছে। গতিকে ভাস্কৰ-বিলাসিনীৰ প্ৰণয়কাহিনী, সহ-মৰণ এক মতে ঐতিহাসিক নহলেও, অইন মতে ঐতিহাসিক বুলি ধৰিব পৰা যায়।

নাট্যৰস—দেৱদাসী বিলাসিনীৰ ইচ্ছাত কুমাৰ ভাস্কৰ বৰ্মাই হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ সৈতে গোড়াধিপতি শশাঙ্কৰ বিৰুদ্ধে অভিযান চলোৱাত সহযোগ কৰে। কুমাৰৰ এক উদ্দেশ্য, তেওঁৰ স্ত্ৰত পিতৃৰাজ্য উদ্ধাৰ কৰা, অইন উদ্দেশ্য, ভাৰত সম্ৰাট হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ প্ৰতি সাহায্য আগ বঢ়োৱা। ইপিনে হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ ভনীয়েক ৰাজ্যাত্মী, শত্ৰুৰ দ্বাৰা অপহৃত হোৱাত হৰ্ষবৰ্দ্ধন উদ্ধাৰল হৈ ভনীয়েকৰ অন্বেষণত ব্যস্ত হৈ পৰে আৰু তেওঁক গৈ এটা গুহাত বৌদ্ধমূৰ্ত্তি পূজা কৰি থকা অৱস্থাত দেখে। ভ্ৰাতৃ-ভগ্নীৰ আকস্মিক সান্নিধ্যত দুয়োৰে মনত অপাৰ আনন্দ। স্বামীৰ উদ্দেশ্যে পৰকালৰ বিষয়ে চিন্তা-চৰ্চা কৰিয়েই ভনীয়েকে ভৱিষ্যত জীৱন অতিবাহিত কৰিব—এয়ে আছিল ৰাজ্যাত্মীৰ পণ। কালক্ৰমত বিলাসিনীৰ এটি পুত্ৰ জন্ম হয় আৰু স্বামী-বিহীন জীৱ সম্ভান জন্মত সকলোৱে আশ্বৰ্য্য প্ৰকাশ কৰে। “প্ৰেমৰ সৌৰভেৰে ভৰা” সৰোৱৰত উদ্ভৱ হোৱা এই প্ৰথম কলিটিক অৱস্থি বৰ্মণ নাম দি কামৰূপৰ অধিপতি বুলি কুমাৰে ঘোষণা কৰিলে। কুমাৰ স্বৰ্গগামী হ’ল। বিলাসিনীয়ে “বুদ্ধ শৰণং গচ্ছামি” বুলি কুমাৰৰ সৈতে একেখন চিতাতে উঠি যুত্থ বৰণ কৰি জগতত অদ্ভুত মহিমা দেখুৱাই থৈ গ’ল।

‘ভাস্কৰবৰ্মা’ পাঁচ অঙ্কীয়া ঐতিহাসিক নাট; যুগ্ম কাল ১৯৫১ চন। কুমাৰ ভাস্কৰবৰ্মা সম্বন্ধীয় অসমীয়া নাট এয়ে প্ৰথম। বৌদ্ধধৰ্মৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰভাৱ অসমত কিমান দূৰ শিপাইছিল সন্দেহজনক। কিন্তু নাট্যকাৰে অসমত বৌদ্ধধৰ্মৰ বহুল প্ৰচাৰ অনুমান কৰি বুদ্ধদেৱৰ “মহাপৰিনিৰ্ব্বাণ”ও যে অসমতে হৈছিল তাৰো প্ৰমাণ দাঙি ধৰিছে (নাট্যকাৰৰ ইংৰাজীত লিখা ‘বুদ্ধহাজো’ ৬:)। সৰ্বভাৰতীয় ভিত্তিত বচিত এই নাটখনিয়ে ভাৰতৰ এমূৰৰ পৰা অইন মূৰলৈ এই ধৰ্মই কেনে ভাবে ব্যাপকতা লাভ কৰি আহি অসম পৰ্য্যন্ত পাইছেহি তাকেই দেখুৱাইছে। অইন কি, চীন সাম্ৰাজ্যৰ এখন নগৰত হিয়েনচাঙৰ অৱস্থিতি দেখুৱাই য়ুনি-মনোবৰ্ষ ভাৰতবৰ্ষ খনিৰ এটি পুত পৱিত্ৰ মূৰ্ত্তিও তেওঁৰ মানস ৰাজ্যত উদ্ভাসিত কৰোৱা হৈছে। তাকে দেখি তেওঁ সাৰ পাই চীংকাৰ কৰি উঠিল—“কবিৰ কাম্য ছুনি আৰ্য্যপুত্ৰী। মই তোমাক বেনে ভেনে দৰ্শন কৰিম।” ইতিহাসেই নাট্যৰসৰ প্ৰধান অৱলম্বন হলেও নাটকীয় চমৎকাৰিত

সৃষ্টিৰ বাবে আৰু নাট্যকাৰৰ অন্তৰ্দৃষ্টি জ্ঞাপনৰ অৰ্থে ছবি এয়াইত ইতিহাসৰ সীমিত বেখা অভিক্ৰম কৰি নাট্যকাৰে কল্পনাৰ অসীম বেখাত ভেজা দি নাট্যিক মৌ-কৌহ নিৰ্মাণৰ প্ৰয়াস কৰিছে, যেনে—ভাস্কৰৰ ৰূপালত অকস্মাতে বুদ্ধৰ উজ্জল জ্যোতি (২য় অঃ ২য় দৃঃ); সপ্তম শতিকাৰ কাহিনী ভাগৰ মাজতে ওজাপালীৰ গীত (৪র্থ অঃ ২য় দৃঃ)। অৱশ্যে, ওজাপালীৰ পদাৱলী বচনাৰ সময় সেই যুগৰ নহয়। ই কালাতিক্ৰমণ দোষ।

এই নাটখনিত কাহিনীৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ বিচাৰি উলিয়াবলৈ টান; গতিকে শীৰ্ষবিন্দু কোনটো উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰি। তৃতীয় অঙ্কৰ ষষ্ঠ দৃশ্যত সূস্থিত বৰ্মাৰ মৃতদেহৰ সমুখত ভাস্কৰবৰ্মাক মুকুট পিন্ধাই প্ৰাগ্জ্যোতিষৰ সিংহাসনত অধিষ্ঠিত কৰা হয়। কিন্তু এই সিংহাসন লাভৰ বাবে কুমাৰৰ অকণো ব্যস্ততা নাটখনিত দেখুওৱা হোৱা নাই। সিংহাসনৰ পূৰ্বাধিকাৰী সূস্থিত বৰ্মাৰ মৃত্যুও স্বাভাৱিক ভাবেই হৈছে। ভাস্কৰে তেওঁৰ বোগ আৰোগ্যৰ বাবে ঈশ্বৰক প্ৰাৰ্থনা কৰিছিল। গতিকে সূস্থিত বৰ্মাৰ মৃত্যু আৰু ভাস্কৰৰ সিংহাসন লাভত একো নাটকীয় উদ্বেগ বা আকস্মিকতা নাই; ই কোনো কাৰ্য্যক্ৰমৰ শীৰ্ষবিন্দু নহয়। অৱন্তীৰাজৰ জন্ম আৰু তেওঁৰ ওপৰত কামৰূপৰ ৰাজ্যভাৱ অৰ্পণ নাট্য কাহিনীৰ ‘ফলোদয়’ বা শীৰ্ষবিন্দু বুলিব নোৱাৰি। কাৰণ, ইয়াৰ বাবে নায়ক-নায়িকাৰ কোনো প্ৰযত্ন হোৱা নাই। ই অপ্ৰয়াসলব্ধ আকস্মিক ফল; নাটকীয় চমৎকাৰিষ-পূৰ্ণ দৃশ্য আৰু সঙ্কলন। বিলাসিনীৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হোৱা দেখা যায়। ভাস্কৰৰ চৰিত্ৰত ছটা দিশ প্ৰায় সমান্তৰাল ভাৱে খাৰিত হৈছে—বৌদ্ধধৰ্মৰ প্ৰতি অনুৰাগ আৰু হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ হিয়েনচাঙৰ সৈতে মিত্ৰত্ব স্থাপনৰ বিবিধ পন্থা অৱলম্বন। নৱজাত সম্ভানক লক্ষ্য কৰি কুমাৰে বিলাসিনীক কৈছিল—“মোৰ আনন্দ যে তোমাৰ মোৰে চিন স্বৰূপে জগতত প্ৰকাশ পাবলৈ এটা ভৱিষ্যত বংশধৰ ব’ল। জগতে ইয়াৰ মোল নাপায়। কিন্তু প্ৰেমৰ সৌৰভেৰে তৰা সৰোৱৰত ই পহুম কলি। গুৰিত কলহ কালিমাৰে তৰা প্ৰেম পহুজ।” (৫ম অঃ ১ম দৃঃ)—এই একেবাৰ উক্তিৰ যোগেদিয়েই নাট্যকাৰে এই নাটখনিত সাহিত্য বস মাধুৰ্য্যৰ অন্তৰালত নাট্য বসৰ গৰিমা স্থাপন কৰিছে বহু পৰিমাণে, বহু কল্পনাবে, বহু ভঙ্গিমাৰে।

বেণু—দিল্লীৰ বুদ্ধত বহিমক হেৰুৱাই মুছলমান ছোৱালী কবেলা অস্থিৰ। শত্ৰুৰ হাতৰ পৰা বহিমক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ সৈ যোৱাৰ চৰদিনলৈ অন্ধ হৈ থাকিব লগীয়াত পৰিল। কবেলা আৰু মেহেৰ দুয়ো অসম পাহৰি আৰু আহোম বুদ্ধীৰ বেণুৰ আশ্ৰয়ত থাকিবলৈ লয়। কবেলাই কৰীবৰ দোহা পঢ়ি অশান্ত প্ৰাপ্ত শান্তি লাভ কৰি দিন কটাব ধৰে। দিল্লীত শত্ৰু সৈন্যবাহক মহবত কবেলাৰ সান্নিধ্য-সুখ-প্ৰয়াসী আছিল, কিন্তু আপাত নিৰাশ হৈ কালেৰ নামৰ তেওঁৰ বন্ধু এজনৰ সহায়

বিচাবে। কাসেমে মহবতৰ পৰা টকাৰ টোপোলা ভেটি লৈ উদ্দেশ্য সিদ্ধি কৰিবলৈ গাত লয়। কবেলা ইতিমধ্যে কবীৰৰ দোহা অধ্যয়ন কৰি ধৰ্মপ্ৰাণা হৈ পৰিছে। কাসেমে কবেলাৰ ওচৰ চাপিবলৈ সাহ কৰিব নোৱাৰি মোহন-পত্নী বেণুক বলেৰে ধৰি লৈ গ'ল। অন্ধ মেহেৰে অপহৃত্য বেণুক অমুসৰণ কৰিলে। প্ৰাণপ্ৰিয়া বেণুৰ অন্বেষণত মোহন বিতৰ্ত হৈ পৰিল। গায়ে-মূৰে কাপোৰ ঢাক দি কবেলা বুলি কৈ বেণুক মহবতক সমৰ্পণ কৰি কাসেমে তিন তিলকি মাৰি ধনৰ মোনা লৈ উধাও হ'ল। মহবৎ ধৰ্মভীক; তেওঁ বেণুক জীৱন-সজ্জিনী ৰূপে গ্ৰহণ নকৰি মাতৃৱৎ জ্ঞান কৰিলে; কবেলায়ো মহবতক লগ পাই 'ভাই' বুলি সন্তোষন কৰাত মহবতে উত্তৰ দিলে; "তোক নিব আহিছো কবেলা, প্ৰেমৰ প্ৰতিদান স্বৰূপে নহয়। প্ৰেমৰ প্ৰতিমা সাজি পূজা কৰিবলৈ" (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)। মোহনে বেণুক পুনৰ্বাৰ গ্ৰহণ কৰিবলৈ ইচ্ছা নকৰিছিল; কিন্তু বহুতো গুণা-গাঁথৰ পিছত তেওঁৰ সপোন ভাঙিল, মোহ-তন্ত্ৰা আঁতৰিল। মোহনে ভাবিলে, বেণুৱে স্বইচ্ছাতে নাৰী-ধৰ্ম বিসৰ্জন দিয়া নাই। তেওঁ বেণুক গ্ৰহণ কৰিলে। মহবতৰ বাবেই ইচলামৰ ফুলপাহি কবেলা টোপা কলি হব লগীয়া হ'ল। বেণুক অমুসৰণ কৰোঁতে অন্ধ মেহেৰ এজোপা গছত খুন্দা খাই সাংঘাতিক ভাবে আঘাত পাই পৰি থাকে আৰু সেয়ে তেওঁৰ অন্তক ৰূপে ক্ৰিয়া কৰে। মুখত তেওঁৰ অন্তিম বাণী শুনা গ'ল—"আল্লা, হিন্দু মুছলমান সকলো তোমাৰ সন্তান, মোক তোমাৰ কাষলৈ নিয়া প্ৰভু।" (৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

'বেণু' পাঁচ-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট। পাঁচ-অঙ্কীয়া হলেও একাঙ্কিকা সদৃশ হুন্দ পৰিধিৰ। এক ভগৱানৰ সৃষ্টি হিন্দু-মুছলমানৰ মহামিলনৰ পটভূমিত নাট্য-বস্তু স্থাপিত। আহোম-দম্পতি বেণু-মোহনৰ চৰিত্ৰত স্নেহ আৰু ঔদাৰ্য্যৰ উজ্জল পৰিচয় পোৱা যায়। হিন্দু হৈও তেওঁলোকে অজ্ঞাত-কুল-জীল লোকক আশ্ৰয় দিছে। মেহেৰ আৰু কবেলাই তেওঁলোকৰ আশ্ৰয় পাইহে স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলায়। মেহেৰ দয়া আৰু পৰোপকাৰৰ মূৰ্ত প্ৰতীক। মহিমক শত্ৰুৰ হাতৰ পৰা বন্ধা কৰিবলৈ গৈয়েই তেওঁ চিৰদিনলৈ অন্ধ হৈ পৰে আৰু বেণুক হৰ্জনৰ হাতৰ পৰা বন্ধা কৰিবলৈ গৈয়ে প্ৰাণ পৰ্য্যন্ত বিসৰ্জন দিব লগীয়া হয়। "ধনানি জীৱিতকৈৱ পৰাৰ্থে প্ৰাজ্ঞ উৎসৃজেত্"—এয়ে তেওঁৰ নীতি। ধৰ্ম-চক্ৰ-হীন হলেও তেওঁ দিব্য দৃষ্টিৰে দীপ্তিমান; জ্যোতিস্মান। তেওঁৰ দিব্য দৃষ্টিত ভগৱানৰ ৰাজ্যত সকলো সমান। অপহৃত্য বেণুৰ প্ৰত্যাগমন-সংবাদ পাই তেওঁ বেণুক আশীৰ্বাদ দিয়ে, কবেলাৰ ভৱিষ্যত মজল কামনা কৰে, আৰু শেষত ভগৱানৰ ওচৰত আত্ম-নিৱেদন কৰি ইহ জগতৰ পৰা শেষ বিদায় লব খোজে এই বুলি—"প্ৰভু, খোদাতাল্লা, নিয়া, তোমাৰ চৰণৰ দাস কৰি নিয়া, ক্ষুদ্ৰ মেহেৰ তোমাৰ বিশ্ব ব্ৰহ্মাণ্ডত লয় হওক।" (৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

লহঙা—লহঙা কুমাৰৰ ছোৱালী, ঘৰৰ অৱস্থা শোচনীয়, সূতা কাটি কাপোৰ বৈ জীৱিকা উলিয়াব লাগে তাই গোটেই ঘৰখনৰ বাবে। তাই কপৱতী, গুণৱতী, সৰ্বান্ন-সুন্দৰী। গোঁসাইৰ ল'ৰা নবনাথ তাইৰ কপত মুগ্ধ, তাইৰ পাৰি গ্ৰহণ কৰিবলৈ ব্যাকুল। ইপিনে তাইক মৈমনচিঙীয়াই বলাৎকাৰ কৰে। নবনাথৰ বাপেকে গুপ্ত সম্ভাৱ্য মিলনৰ কথা সুঁৱৰি পুতেকক ত্যাগ কৰিলে আৰু নবনাথে পথৰ ভিখাৰী হৈ চিৰদিনৰ বাবে গৃহভ্ৰাণ কৰিলে। ইপিনে লক্ষা নামেৰে এজনী মিকিবণী ছোৱালী; মাক-বাপেকে তাইক তাইৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে মোহন নামেৰে ল'ৰা এটালৈ বিয়া দিলে। কিন্তু তাইৰ ভাল পোৱা ভাৱ আছিল চেনিৰাম নামেৰে অইন এটা ডেকাৰ সৈতেহে। লক্ষাৰ দাম্পত্য জীৱন অৰাহিত হোৱা বাবে হা-হতাশৰ মাজেদি অতিবাহিত হ'ব ধৰিলে। শেষত এদিন অকস্মাতে ফেটা সাপৰ খোঁটত লক্ষা মৃত্যু-মুখত পৰিল।” চেনিৰামে দেখা পাই তাইক কোলাত তুলি লৈ বেজাৰৰ ছমুনিয়াহ চাবিলে; মোহনে সেই দৃশ্য দেখি সকলো কথাৰ সম্বন্ধ পাই স্তম্ভিত হ'ল। কিন্তু প্ৰতিকাৰৰ উপায় যে একোৱেই নাই।

ই এখনি পাঁচ-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট। প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯৫৫ খৃঃ। নাটখনিত লহঙা-নবনাথ আৰু লক্ষা-মোহন কাহিনী দুয়োটাই সমান্তৰাল ভাবে আগবাঢ়ি গৈ একেটা সীমাতো অস্ত পৰিছে। কোনোটোকে কোনোটোৰ উপকাহিনী বুলি কবলৈ টান, প্ৰতিটোৱেই স্বাধীন গতিত আত্মবিকাশ লাভ কৰাত নাটখনৰ নায়ক-নায়িকা নিৰ্ণয় কৰাটো টান হৈ পৰিছে। লক্ষা-মোহন কাহিনীত প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অঙ্কিত হৈছে তৃতীয় ব্যক্তি চেনিৰামৰ সংযোগত। চেনিৰাম প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাত যুৱক, সেইদৰে নবনাথো। নাটখনি বিবহ-বিচ্ছেদাত্মক আৰু কৰুণ-বসন্ত। নবনাথৰ চৰিত্ৰত সমাজ-সংস্কাৰ-মনোভাৱ অতি স্পষ্ট। সনাতন হিন্দু ধৰ্মৰ নিকপ্ৰকপীয়া বেঁহৰ মাজত তেওঁ কোনোমতেই ভিৰ্তি নোৱাৰে। তেওঁ পিতাকৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে কছাৰী মিকিবকো শৰণ-ভজন দি উদ্ধাৰ কৰিবলৈ লয়। সেয়েহে পিতাকে তেওঁক ত্যাগপুত্ৰ কৰিলে। নবনাথৰ বচনত নাট্যকাৰৰ প্ৰচাৰ-নীতি নিহিত হোৱাৰ ইঙ্গিত পোৱা যায় এইখিনিতে, “হিন্দুৱে সকলোকে এৰি, নীচ জাতিৰ এৰি, চুলেই চুৱা বোৱা ভিৰোভাক পৰিত্যাগ কৰি, অজাতিৰ হাতে খৰ্জতাক পৰিত্যাগ কৰি, বিধৱাই অলপ পিছলিলেই দূৰতে ছেই ছেই কৰি, যি ত্যাগৰ মহান আদৰ্শ গঢ়িব ধৰিছে, এয়ে হিমালয়ৰ সমান হিন্দুৰ দৌল লাহে লাহে থহাই মাটিৰ সমান কৰিব, হিন্দুক সৰ্বনাশ কৰিব” (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)। চেনিৰামৰ চৰিত্ৰত বিবহী প্ৰেমিকৰ কৰুণ চিত্ৰ চিত্ৰিত।

বাৰা-কলিঙ্গী—কীৰ্ত্তিৰ বৰবৰুৱাৰ বুৰঞ্জীদাহ, মোৱাৰবীয়াৰ বিদ্ৰোহ—এই দুটা বিষয়েই এই নাটৰ কেন্দ্ৰ-বস্তু। কীৰ্ত্তিৰ বৰবৰুৱাৰ কীৰ্ত্তি-কথা আৰি-জানি

বিষয়াসকলে হিংসাতেই বোলে তেওঁৰ বংশ “জলম-বটা” বুলি বুৰঞ্জীত উল্লেখ কৰি গৈছে। এয়ে তেওঁৰ অন্তৰত বিষ-ক্ৰিয়া কৰে আৰু ইয়াৰ ফলতেই তেওঁ অসমত বুৰঞ্জীদাহ অভিযান চলায়, বৰবৰুৱাৰ পৰাক্ৰমত মোৱামৰীয়াৰ ওপৰত নিষ্ঠুৰ নিদাক্ষণ অত্যাচাৰ উৎপীড়ন আৰম্ভ হয়; হত্যা-বিভীষিকাৰ তাণ্ডৱ লীলা চলে। শেষত মোৱামৰীয়াৰ আক্ৰমণত স্বৰ্গদেও লক্ষ্মীসিংহ সিংহাসন-চ্যুত হয় আৰু নাহবক বজা পতা হয়। আহোমৰ বিৰুদ্ধে কৰা এই যুদ্ধত বাধা-কল্লিগীয়েও যুদ্ধ ক্ষেত্ৰত আগভাগ লৈ বীৰত্ব দেখুৱায়।

কাশীনাথ তামুলী ফুকনৰ ‘আসাম বুৰঞ্জী’ত এই বিষয় চুটী এনে ভাৱে আছে—

‘চকৰী ফেটী’ বুৰঞ্জীত বৰুতিয়ালৰ ঘৰ জলম-বটা বুলি কোৱা শুনি কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰ বৰবৰুৱাই নবান্দেশৰ পৰা “বজ্জহৰ মানুহ আনি দি আচল অহম হয় যেন বুজাই স্বৰ্গদেৱত জনালে, বোলে বন্দী প্ৰধান হৈ থাকোতে এই বেৱস্থা, আগলৈ বা কাৰ ঘৰৰ গুৰি কি লিখি থয় আৰু ৰাজ্যঘৰৰ বা কোন কথা কেনে দৰে লেখে? এই বুলি বৰবৰুৱাই বহুতো বুৰঞ্জী পুৰি পেলালে।”

মোৱামৰীয়া সকলৰ প্ৰতাপ দেখি ৰাজেশ্বৰসিংহ স্বৰ্গদেৱে তেওঁলোকক নানা প্ৰকাৰে দমন কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। স্বৰ্গদেও লক্ষ্মীসিংহৰ দিনত মোৱামৰীয়াৰ নাহৰ খোৰা আৰু ৰাঘ মৰাণ মুখ্য হৈ উঠে আৰু বিনা বণে খোৰাৰ পুতেক ৰমাকান্ত বজা হয়, ৰাঘ মৰাণ বৰবৰুৱা হয়। লক্ষ্মীসিংহক জয়সাগৰৰ বৰদ’লত “কয়েদ কৰি” থয়। তেওঁলোকে বৰুতিয়ালৰ কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰ বৰবৰুৱাক শালত দিলে আৰু পুতেক হঁতক কাটিলে। কিছুদিনৰ পিছত লক্ষ্মীকান্ত স্বৰ্গদেৱৰ ৰাজত্ব কালতে “ৰমাকান্ত বজা আৰু খোৰাক ধৰি সকলোকে মাৰি স্বৰ্গদেৱে নগৰ ললে।”

তালুকদাৰৰ এইখনেই প্ৰথম নাট। ১৯১৯ চনত তেওঁ যেতিয়া স্কুলীয়া ছাত্ৰ, সেই সময়তে এই নাটৰ ৰচনা হৈছিল; নানা বাধা-বিঘিনি হেতুকে ১৯৬৩ চন পৰ্য্যন্ত ইয়াৰ প্ৰকাশ হোৱা নাছিল। ১৯২০ চনত গোলাঘাটত বহা অসম ছাত্ৰ সন্মিলনত ইয়াৰ অভিনয় হয়; সেই সভাৰ সভাপতি আছিল ড: ভাণ্ডাৰকাৰ।

ই এখনি পাঁচ-অঙ্কীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট। এসময়ত বাধা-কল্লিগী এগৰাকী ভিৰোতা বুলি ধাৰণা আছিল আৰু নাট্যকাৰে এই মতকে ইয়াত অনুসৰণ কৰিছে। পিছত ড: সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞা প্ৰমুখ্যে বুৰঞ্জীবিদ সকলে বাধা আৰু কল্লিগী হুগৰাকী ভিৰোতা বুলি ঠাৱৰ কৰে। নাট্যকাৰে এই নতুন মত অনুসৰণ কৰা নাই।

চৰিত্ৰাঙ্কন বিষয়ত নাটখনিত মৰাণ, মোৱামৰীয়া আদি দুৰ্বল চৰিত্ৰ সমূহৰ প্ৰতিহে নাট্যকাৰৰ বেছি সহায়ত্বভীললতা প্ৰকাশ পাইছে। কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰ বৰবৰুৱা গৰিড, অথচ দুৰ্বল। ৰাণেকৰ এই দুৰ্বলতা হেতুকে চক্ৰহাস গিৰু-বিবোৰী হৈ

উঠ আৰু শেষত বাপেকৰ ভবোৱালৰ আঘাতত পুতেকৰ হত্যা হয়। বাধা-কল্পিণী মোহনমালীয়াৰ নাৰীকপিণী দেৱী, মহান্ শক্তি আৰু সাহসৰ প্ৰতীক, “বণচণ্ডী”। মোহনমালা প্ৰতিহিংসাৰ জ্বলন্ত মূৰ্ত্তি। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰধ্বজসিংহ’ৰ (১৯১৫) প্ৰভাৱ এই নাটখনিৰ দুই-এঠাইত কিঞ্চিৎ চকুত পৰে, বিশেষকৈ জয়ধন বৰুৱাৰ চৰিত্ৰত। বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়াৰ সৈতে জয়ধনৰ সাদৃশ্য আকৃতি আৰু প্ৰকৃতিত লক্ষ্য কৰিব লগীয়া। ছয়োটা চৰিত্ৰ ধেমেলীয়া আৰু ছয়োটাৰে উদ্দেশ্য নাট্যবিনোদ-সৃষ্টি। আকৃতিত ছয়োজনেই পেটাল, ছয়োজনেই বসাল; ধেমেলীয়া বচনেৰে ছয়োজনেই সকলোৰে মনত বিমল আনন্দ প্ৰদান কৰে, আইনকি, বজা আৰু বজাঘৰীয়া বিষয়াৰো। সুন্দৰীসকলৰ গীতে জয়ধন বৰুৱাৰ “পেটকো নচুৱাই তুলিলে”—(৩য় অঃ ৪ৰ্থ দৃশ্য); গজপুৰীয়ায়ো এনে “বৰ পেট লেকে” বঙালৰ সৈতে যুদ্ধ কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হৈছিল (৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃশ্য)। ছয়োজনেই মুখেৰে বৰ বৰ কথা কয়, কাৰ্য্যত ঠন্-ঠন্ মদন গোপাল। ছয়োজনেই নিমাখিত প্ৰাণী বুলি বজাঘৰীয়া শাস্তিৰ হাত সাৰে।

প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অঙ্কন নাট্যকাৰ সকলৰ এটা প্ৰচলিত ৰীতি। এই নাটতো কপহী-চন্দ্ৰহাস-ডেকাফুকন প্ৰেম-ত্ৰিভুজৰ তিনি ভুজ।

বদন বৰফুকনৰ দৰে মোহনমালাই জ্ঞাতি-হিংসাৰ অগনি জ্বলাই দেশ ছাবখাৰ কৰিলে। যি হাতেৰে বাঘৰক ৰাজ-সিংহাসনত বহুৱাইছিল, সেই হাতেৰেই অস্ত্ৰ লৈ বাঘৰক নিহত কৰিলে। হিংসা-দেহ-প্ৰতিহিংসাৰ বীজ অন্তৰত লৈ মোহন মালাই গোটেই জীৱন ৰণ কৰিছিল, কিন্তু ক্লান্ত হোৱা নাই, শ্ৰান্ত হোৱা নাই; কলিৰ “বত্ৰাকৰ” তেওঁ। নাট্যকাৰে “গোপাল আঠৈ” ভাও লৈ মোহনমালাক তথা প্ৰতিহিংসা-পৰায়ণ সংসাৰ ক্ষেত্ৰৰ যোদ্ধা প্ৰতিজনকে উপদেশ দিছে—“ভৃক্ষাৰ অস্ত্ৰ নাই, প্ৰতিহিংসাৰ শেষ নাই। ভোগত শাস্তি নাই। ত্যাগত শাস্তি, মহাশাস্তি।” এই নাটত গোপাল আঠৈ নাট্যকাৰৰ গোপন প্ৰাণ-প্ৰতিনিধি।

তালুকদাৰৰ নাট্যৰঙ্গীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

সবল সাধাৰণ গল্প তেওঁৰ নাটবোৰৰ প্ৰধান মাধ্যম; ক’তো অমিত্ৰাকৰ হৃদয়ৰ প্ৰয়োগ নাই। অতি আৱেগপূৰ্ণ আৰু কাব্যিক পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিবলৈ ঠাৱে ঠাৱে অৱশ্যে শীতল আত্মৱ লোৱা দেখা যায়। শীতবোৰৰ তিতবত বনশীত, বিহুশীত, আইনাম, খাইনাম, নিচুকনি শীত, বৰশীত আদিৱেই প্ৰধান; কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত আধুনিক শীতো দিয়া হৈছে।

তেওঁৰ গীতবোৰৰ ভিতৰত কিছুমান চৰিত্ৰগত মনোভাৱ-প্ৰকাশক ; কিছুমান ভৱ-গধুৰ আৰু ইন্দ্ৰিতপূৰ্ণ। চৰিত্ৰগত গীতবোৰ ঠাই-বিশেষে দ্বৈত সঙ্গীতৰ ৰূপ লৈছে ; তেনে কৰাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হ'ল অধিক মনোবজ্জক নাটকীয় পৰিৱেশ সৃষ্টি। 'ৰামুণীকোঁৱৰ'ত দাৱনী আৰু বহুদৈয়ে বনগীত-সুৰীয়া দ্বৈত সঙ্গীতৰ যোগেদি পৰস্পৰ প্ৰেম-বলিয়া মনটোৰ পৰিচয় দিছে এইদৰে—

দাৱনী— “মুঠি মুঠি কৰি ইকৰা কাটিবি
ককালত খুচিবি দা ;
গুৰু কো বাখিবি ভকত কো বাখিবি
বাখিবি আপোনাৰ গা।
বহুদৈ— সাগৰে নাগৰ নাগৰে সাগৰ
সাগৰক গিলিলে মাছে,
এডাল নলৰ এটা ডুলি
তাৰো আধাখিনি আছে।”

(২য় অঃ ১ম দৃঃ)

গীতৰ অন্তত পিছ পিনৰ পৰা মনে মনে আহি প্ৰেমিকে প্ৰেমিকাৰ বা প্ৰেমিকাই প্ৰেমিকৰ চকুত ধৰা দৃশ্য প্ৰদৰ্শন তেওঁৰ নাটবোৰৰ সাধাৰণ বীতি। এই গীতৰ অন্তত বহুদৈ পিছ পিনৰ পৰা আহি বাৰমীৰ চকুত ধৰে। 'লহঙা'ত লফা-চেনিৰামৰ মাজতো এনে গীত আছে।

লফা— “ব'দৰে জিলিঙনি জোনৰে পোহৰ
তৰাৰ তালুকি ভালুকি
আকাশে আকাশে মেঘ যে উৰিছে
কোঁৱা হৰিলে কোনে জানকী ?

চেনিৰাম— জীৱন কুমলীয়া লাবনি মৌপিয়া
কিমান থাকিম চাই,
আউতাজ বহুৰে গাৰে পিৰপিৰনি
আজিলৈ গুচা নাই।”

(২য় অঃ ১ম দৃঃ)

এই দৃশ্যতে লফাই অইন এটা গীত গাই থাকোঁতে চেনিৰামে পিছ পিনৰ পৰা আহি লফাৰ চকুত ধৰে।

'বিপ্লৱ'ত অমু-মধুবামৰ মাজতো এনে গীত আছে—

অমু— “মই নদীৰ পাৰে পাৰে
ফুল গোটাওঁ কোঁচ ভৰি।”

মধু—

মই বিবিধাৰ আবে আবে

লুকাই লুকাই যাওঁ লবি”। (২য় অঃ ২য় দৃঃ)

তৰু-গধুৰ আৰু ইঞ্জিত-পূৰ্ণ গীতবো উদাহৰণ তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটতে আছে।
‘বামুণীকৌৱৰ’ত সৰু কুঁৱৰীয়ে ভুবেৰে ভাহি গৈ থাকোতে গায়—

“সেউতী মালতী মই পদূলিতে কইছিলো

আছিলো চাই বিনন্দ কানাই;

গছৰে ফুল গছতে মৰাহল

তুলসী পাত লেবেলি যায়।” (৩য় অঃ ৭ম দৃঃ)

ই সৰু কুঁৱৰীৰ শোকাৱহ কৰণ অৱস্থানুচক।

‘লহঙা’ত লফাই গায়—

“লেহি লেহি তৰা কতনো ভাবিলো”। (৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

এই গীতৰ অন্ততে লফাক ফেটী সাপে খোট মাৰিলে আৰু তাইৰ জীৱন-
যন্ত্ৰনিকা পৰিল।

‘ভাস্কৰবন্দা’ত নটীসৱে গায়—

“পাখিলাহী পখিলাই.....

বমকজমক ফুলৰ সৌৰভ”।

(১ম অঃ ৭ম দৃঃ)

এই গীতৰ অন্ততে নটীয়ে ৰাজ্যবৰ্দ্ধনৰ বুকুত কটাৰী বহুৱাই সিজনক মহাকালৰ
অতিথি কৰি চিৰবিদায় দিয়ে।

সঙ্গীতৰ মদিৰা পান কৰাই তাৰেই আলমত হত্যা-বিভীষিকা আদি নিৰ্ভূৰ
কাৰ্য্য সাধন তেওঁৰ নাটবোৰৰ অইন এটি বৈশিষ্ট্য। ওপৰত উল্লেখ কৰা “পাখিলাহী
পখিলাই” গীত ইয়াৰে উদাহৰণ। ‘বামুণীকৌৱৰ’ নাটতো চুটিয়া বজাই চুহুকাৰ
হত্যা কৰে এনে এটা মুহূৰ্ত্ততে—

চুহুকা—“সখি, সঙ্গীতৰ কি আচৰিত শক্তি, কি মনোহৰ সঙ্গীতনী সূৰ। এই
সূৰ অন্তৰ্ধানৰ লগে লগে স্বৰ্গীয় ভাৱ, নাচি উঠা প্ৰাণ কলৈ গ’ল, কোন অতীতৰ
গুহাত লয় হ’ল ?

চুটিয়া বজা—লাহে লাহে নিশাচ, ভোৰো ৰাস্তাৰ প্ৰাণপক্ষীৰ লয় হওক”
(১ম অঃ ১ম দৃঃ)।

গীতবোৰৰ বস্তু-দেহ প্ৰায়েই প্ৰাকৃতিক সম্পদ; ইয়াৰ ভিতৰত সেউতী,
মালতী, লুইড, পানীৰ ঢৌ, নাও, নাৱবীয়া, বিজুলী, বতাহ আদিয়েই মুখ্য।

“সেউতী-মালতী” নাম দি ‘বামুণীকোঁৱৰ’ত সৰুকুঁৱৰীয়ে যেনে গীত গাই ছমুনিয়াহ চাৰিছে, তেনে গীতৰ ধ্বনি তেওঁৰ ‘অপূৰ্ণ’ উপস্থাসতো পোৱা যায়—

“সেউতী মালতী মই ছবাব কলোঁ।”

সেইদৰে—

“চিৰিপ্ চিৰিপ্ কৰি কাপোৰ ধুই আছিলো চিৰি লুইভলৈ চাই”—গীতৰ ধ্বনি তেওঁৰ ‘অপূৰ্ণ’ উপস্থাসতো আছে—

“লুইতৰে বালি বগী ঢকে ঢকী।”

‘ভাস্কৰ বৰ্মা’ত আছে—

“ওঁ। লুইতৰে ডেকা আমি” (৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)

‘লহঙা’ৰ প্ৰথম গীতটোৱেই এই পৰ্য্যায়ৰ—

“লুইতৰ পাৰতে গছৰে শাৰী।”

প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য প্ৰকাশৰ লগতে অধিৰ-অবিৰ মানৱী জীৱনৰ আভাস পোৱা যায় তেওঁৰ এনেবোৰ গীতৰ মাজতেই। এনেবোৰ গীতেই দাঙি ধৰে একো একোটি মধুৰ প্ৰেম পট অথবা প্ৰতীক-ধৰ্মী চিত্ৰ। শ্ৰীকৃষ্ণ লীলা সঙ্গীতীয় গীতো, বহু ঠাইত অপ্ৰাসঙ্গিক হলেও, নাটকীয় মাধুৰ্য আৰু গান্ধীৰ্যৰ বাবেই দিয়া হৈছে।

অনা-অসমীয়া চৰিত্ৰ সমাৱেশ তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ অইন এক লক্ষণ। এনে ছুই-এক চৰিত্ৰৰ মুখত হিন্দী বচন প্ৰয়োগ আছে, যেনে, ‘বিপ্লৱ’ত জমাদাৰ, ‘বেগু’ত কৰেলা, ‘ভাস্কৰবৰ্মা’ত চৰ্দাৰ আৰু ডকাইতৰ মুখত।

তেওঁৰ ঐতিহাসিক নাট মাত্ৰ চাৰিখন; চাৰিখনতে নাট্য বস্তুৰ আদি আৰু অন্ত একে ধৰণৰ। কেউখনৰেই আদিত হত্যা-বিভীষিকা আৰু শেষত শাস্তি আৰু উৎসৱ (‘বামুণীকোঁৱৰ’ আৰু ‘ভাস্কৰবৰ্মা’ত অভিষেক উৎসৱ)।

নাট্যকাৰ তালুকদাৰ গণতন্ত্ৰৰ সমৰ্থক; ‘বাইজ্জেই বজা’ তেওঁৰ প্ৰচাৰ-মন্ত্ৰ। তেওঁৰ ‘বিপ্লৱ’ৰ এয়ে মূল বস্তু। অইন কি, ‘ভাস্কৰ বৰ্মা’ত বিলাসিনীয়ে ল’ৰা নিচুকাওঁতে যিটো গীত গাইছে তাতো ইয়াৰ ইঙ্গিত পোৱা যায়—

“বজাৰে পাটতে মইনা বহিব,

মূৰতে লব বাইজ্জেই ধূলি।” (৫ম অঃ ১ম দৃঃ)

তেওঁৰ নাট প্ৰায়বোৰেই কাৰ্য্য-প্ৰধান। সেয়েহে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰতি তেওঁৰ দৃষ্টি নাই, চৰিত্ৰৰ বাক-আড়ম্বৰ তেওঁ সততে বৰ্জন কৰে, অথচ ছন্দ পৰিধিৰ মাজতে নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস কৰে।

বিবাদান্ততকৈ হৰ্ষান্ত নাটত তালুকদাৰৰ বচনা-চাতুৰ্য্য অধিক। কোনোখন

নাটতে সম্পূৰ্ণ বিবাদ বা হৰ্ষৰ পূৰ্ণৰূপ দেখা নাযায়। বিবিধ বসব আংশিক সমাৱেশে তেওঁৰ নাটবোৰক বস-সাগৰত প্ৰায় একেটা পৰ্যায়তে ধাপন কৰে।

অসমৰ প্ৰাচীন সমাজ-সভ্যতা সংস্কৃতিৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ সুগভীৰ প্ৰেম-প্ৰীতিৰ পৰিচয় আছে, নাটবোৰৰ প্ৰায় প্ৰতিটো চিত্ৰতে, প্ৰতিটো স্তৰতে। প্ৰাক-ঐতিহাসিক যুগৰ নাট্যকাহিনী (“ভাস্কৰ বৰ্মা”)ৰ পৰা আবিস্কৃত কবি আধুনিক যুগৰ কাহিনী (“লহঙা”) পৰ্য্যন্ত প্ৰায় সকলোতে তেওঁ ওজাপালী, ঢুলীয়া, খুলীয়া, দেওধনী নাচ, নটী-নাচ, গীত-পদ আদিৰ যোগান ধৰি দেশ-প্ৰেম-বিহ্বল বিমল অন্তৰখনৰ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে।

নাট্যকাৰৰ ‘অপূৰ্ণ’ উপন্যাসত থকা ‘জয়’ নামৰ বলিয়াটোৰ তথাকথিত প্ৰেলাপ উক্তি “আজি আক কালি” তথ্যপূৰ্ণ। কালিৰ অসম আজিৰ অসমৰ আদৰ্শ অৰ্থাৎ অতীতক বাদ দি বৰ্ত্তমানে উন্নতি পথত সুস্থিৰভাৱে থিতি লাভ কৰিব নোৱাৰে। প্ৰাচ্যৰ সৈতে পাশ্চাত্যৰ মিলন, বৰ্ত্তমানৰ সৈতে অতীতৰ মিলন, অসমীয়াৰ উন্নতিৰ সোণালী সোপান, ই নাট্যকাৰৰ অতীন্দিত মহৎ আদৰ্শ; দেশ প্ৰেমত উত্তলা অন্তৰ খনৰ শত কামনাৰ শত সাধনাৰ মুৰ্ত্ত প্ৰকাশ।

একেজন লিখক দৈৱ তালুকদাৰ যেনেকৈ এপিনে কৃতবিদ্য ঔপন্যাসিক, অইন পিনে সেইদৰে এজন যশস্বী নাট্যকাৰ। উপন্যাস আৰু নাট প্ৰায় একে জেগীৰ সাহিত্য। তথাপি দুয়োবিধৰ মাজত আঙ্গিক আৰু ভাবগত পাৰ্থক্য আছে। ঔপন্যাসিক ৰূপে তেওঁ যিমান বাস্তবধৰ্মী, নাট্যকাৰ ৰূপে তেনে নহয়; তেওঁৰ নাট্যাৱলীত ভাব-বিলাসৰ আধিক্য ব্যাপক।

‘ভাস্কৰ বৰ্মা’ত বাহিৰে তেওঁৰ প্ৰায় প্ৰতিখন নাটতে প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ দেখা যায়। এগৰাকী সুন্দৰীৰ প্ৰতি হৃদয় প্ৰেমিক প্ৰতিদ্বন্দ্বী আকৃষ্ট হয়। তাৰে এজনক বিফল-মনোৰথ কৰি অইনজনৰ প্ৰতি সুন্দৰীৰ মন-প্ৰাণ প্ৰেমাকুল কৰি তোলা হয়। কেতিয়াবা নায়ক অথবা প্ৰধান চৰিত্ৰ-বিশেষো এই সুন্দৰীৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈ হাঁহিয়াব পাৰে হৈ পৰে। কেতিয়াবা এই ব্যক্তি-বিশেষেই ত্ৰিভুজৰ অন্ততম ভূজ হৈ পৰে। ‘বামুণী কোঁৱৰ’ত বহুদৈ উপকাহিনীত ত্যাগধাম্মি, ‘বিপ্লৱ’ৰ অল্প উপকাহিনীত জমীদাৰ, ‘লহঙা’ত নবনাথৰ চৰিত্ৰ এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয়। ‘বাৰাকল্লী’ত ৰূপহী-চন্দ্ৰহাৰ-ডেকাকুকন পূৰ্ণাঙ্গ ত্ৰিভুজ।

কাল্পনিক চৰিত্ৰৰ একেটা নাম ‘অনাথ’ তেওঁৰ দুখন নাটতেই আছে বাৰাকল্লী আৰু ‘বামুণী-কোঁৱৰ’ত। এই নামটোৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ যেন এটি মোহ পৰিলক্ষিত হয়।

তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটৰ দৃষ্টাৱলী অতি চমু। একো একোটা দৃশ্যৰ মাজতে

সঘন পট-পৰিৱৰ্তনে কাহিনী বিশ্বাসৰ ওপৰত গভীৰ মনোনিৱেশ স্থাপনত কিছু ব্যাঘাত জন্মায়। আনহাতে, এইবোৰে নাটসমূহক বহুখিনি বিষয়ত কথা-ছবি-কলা-সম্পন্ন কৰি তুলিছে। কথা-ছবি-শিল্প কলাৰ বিষয়ে তেওঁ দুই-এঠাইত স্পষ্টভাৱে উল্লেখ নকৰিও থকা নাই (‘ভাস্কৰবৰ্মা’)। এই নাটৰ ৪ৰ্থ অঙ্ক ১ম দৃশ্যত দুটা আৰু ৩য় দৃশ্যত পাঁচটা ‘পট-পৰিৱৰ্তন’ দেখুউৱা হৈছে। পঠন-পাঠনত ই কিছু বিবক্তিজ্ঞানক হলেও কথা-ছবিৰ শিল্প-কলা-সম্পন্ন হোৱা বাবে দোষণীয় বুলিব নোৱাৰি। দুই এটা ‘পট’ একেবাবে বচন-বিহীন, যেনে, ৪ৰ্থ অঙ্কৰ ৬ষ্ঠ পট—“হৰ্ষবৰ্দ্ধন আৰু ৰাজ্যত্ৰী নাৱৰ পৰা নামে, সকলো পিনে উকলি জোকাব, শব্দ, ঘণ্টা বাজে……।” ‘বেণু’ৰ ৫ম অঙ্ক ২য় দৃশ্যত “মেহেৰ পৰি থাকে—নিলাগৰ বাটেদি এজন মানুহ বৰগীত গাই যায়।” ‘বিপ্লৱ’ৰ ২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্যৰ এটা ‘পট-পৰিৱৰ্তন’ত অনিমাই গা ধুইছে, “দেহ প্ৰায় উলঙ্গ অৱস্থাত”—এই দৃশ্য কথা-ছবিৰ বাহিৰে বঙ্গমঞ্চত প্ৰদৰ্শন কৰা প্ৰায় অসম্ভৱ। ‘হৰদত্ত’ত ঢুলীয়াৰ কুস্তি কৰা দৃশ্য, পিয়লি ফুকনে হাতীত উঠি প্ৰজা সংহাৰ কৰা দৃশ্য কথা-ছবিৰ হে বিশেষ অমুকুল।

বসৰ যোগেদি নীতি-শিক্ষা প্ৰদান কাব্যৰ অন্ত্যতম উদ্দেশ্য। নাট-নাটিকা দৃশ্য কাব্য। কোনো কাব্যত এই উদ্দেশ্য কবিয়ে স্পষ্টভাৱে উল্লেখ কৰে; কোনো কাব্যত অস্পষ্ট হৈ থাকে। নাট্যকাৰ তালুকদাৰে তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটৰে ঠায়ে ঠায়ে কল্পিত নীতি প্ৰচাৰ কৰাৰ উপৰিও, এনে নীতি বচনৰ স্পষ্ট উক্তিৰেও প্ৰায় কেইখন নাটৰ সামৰণি নেমাৰি থকা নাই। তেওঁৰ নীতিবোৰ উদাৰ, তত্ত্ব-গধূৰ, যেনে—

(১) ত্যাগ নীতি—“তুম্বাৰ অন্ত নাই, প্ৰতিহিংসাৰ শেষ নাই……। ৰোগত শাস্তি নাই, ত্যাগত শাস্তি, মহাশাস্তি” (‘ৰাধা-কল্লিণী’ ৫ম অঃ ৩য় দৃশ্য)। ‘ভাস্কৰবৰ্মা’তো অসমত বৌদ্ধধৰ্মৰ প্ৰচাৰ দেখুৱাই ত্যাগৰ মহিমাকে কীৰ্তন কৰা হৈছে নাটখনৰ আদিৰ পৰা অন্তলৈকে। কনৌজৰ মহামেলত হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ দানৰ অদ্ভুত মহিমা দেখি হিয়েনচাঙে কয়,—“ধন্য, ধন্য ভাৰত সম্ৰাট। আজি স্বইচ্ছাবে পথৰ ভিখাৰী। তোমাৰ কীৰ্ত্তি অতুলনীয়। তুমি দাতাকৰ্ণ স্বৰূপে কলিকালত অৱতাব হ’লা” (‘ভাস্কৰবৰ্মা’ ৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃশ্য)।

(২) সাম্যভাব—ভগৱানৰ দৃষ্টিত সকলো সমান। পাণী-নিষ্পাপীৰ পাৰ্থক্য নাই। মানুহৰ মাজত মানুহৰ পাৰ্থক্য নাই।

“আল্লা! হিন্দু-মুছলমান সকলো তোমাৰ সন্তান। মোক তোমাৰ কাৰলৈ নিয়া প্ৰভু। পাণীক ত্ৰাণ কৰা প্ৰভু! আল্লা! আল্লা!!” (‘বেণু’ ৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

“হিন্দুৱে সকলোকে ত্যাগ কৰি হিন্দু ধৰ্ম্মৰ সৰ্বনাশ কৰিলে। হিন্দুৱে সকলোকে এৰি, নীচ জাতিৰ এৰি, চুলেই চুৱা বোৱা জিবোতাক পৰিত্যাগ কৰি,

অজ্ঞাতিৰ হাতে খাওঁতাক ত্যাগ কৰি, বিধৱাই অলপ পিছলিলেই দূৰতে ছেই ছেই কৰি, যি ত্যাগৰ মহান আদৰ্শ গঢ়িব ধৰিছে, এয়ে হিমালয়ৰ সমান হিন্দুৰ দৌল লাহে লাহে খহাই মাটিৰ সমান কৰিব; হিন্দুক সৰ্ব্বনাশ কৰিব” (‘লহঙা’ ৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)। আত্মজীৱনীত তেওঁ কৈছে, “তুৰ্বলতা য’ত গোপন ভাৱ ত’ত; গোপন য’ত সত্যৰ পৰা দূৰত ত’ত।”

(৩) কৰ্তব্য-নিষ্ঠা—কৰ্তব্যৰ সন্মুখত নাৰীপ্ৰেম-সদৃশ আকৰ্ষণো হয়, তুচ্ছ। ‘বামুণীকৌৱৰ’ৰ ত্যাগধাম্ভিৰ আৰু ‘বাধা-কল্পিণী’ৰ ডেকাফুকনৰ চৰিত্ৰত এই নীতিৰ উদাহৰণ দেখা যায়। ত্যাগধাম্ভিয়ে যেতিয়া সৰু কুঁৱৰীৰ সঙ্গীত মদিৰাত উদ্ভাৱল হ’ল আৰু “তোমাক পূজা কৰিমনে উপভোগ কৰিম” বুলি দোধোৰমোৰ অৱস্থাত পৰিল, সৰু কুঁৱৰীয়ে কৰ্তব্য সোৱৰবাই তেওঁক ক’লে—“আপুনি যেতিয়াই তেতিয়াই আপোন-পাহৰা হয়; চাব আকৌ কৰ্তব্য পাহৰিব।” (‘বামুণীকৌৱৰ’ ১ম অঃ ৫ম দৃঃ) ‘বাধা-কল্পিণী’ত ডেকাফুকনে কপটীৰ সৌন্দৰ্য্যত মোহ গৈ যেতিয়া “সমস্তাৰ সমাধান” বিচাবে কণ্ঠীয়ে কয়, “চিন্তা এৰক কৌৱৰ! সামান্য নাৰী-প্ৰেমৰ কথা ভাবি ব্যাকুল নহৰ।” (‘বাধা-কল্পিণী’ ২য় অঃ ৩য় দৃঃ)

কালাতিক্ৰমণ—অসমৰ অতীত কলাকৃষ্টিৰ পিনে অতিকৈ আকৃষ্ট হোৱা বাবে কোনো কোনো ঠাইত তেওঁ কাৰ্য্য-কাহিনীৰ কাল পৰ্য্যন্ত পাহৰি যায় আৰু সেয়ে ‘কালাতিক্ৰমণ’ দোষত পৰিণত হয়গৈ (‘ভাস্কৰবৰ্মা’ৰ কাহিনী প্ৰায় সপ্তম পৃষ্ঠাকৰ। গতিকে সেই সময়ৰ চৰিত্ৰৰ মুখত হিন্দী ভাষা বা ওজাপালীৰ পদাৱলী ‘কালাতিক্ৰমণ’ দোষ নুবুলি নোৱাৰি)।

প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী (১৯০১—)

নীলাম্বৰ—(১৯৩৩)

অপেন্সৰী—(১৯৬১)

১৯০১ চনৰ জানুৱাৰী মাহৰ পহিলা তাৰিখে প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ জন্ম হয়। জীৱনৰ সবছিনি সময় তেওঁ শিক্ষা বিভাগত শিক্ষকতা কৰি কটায় আৰু শেষত বৰপেটা বিজ্ঞাপীঠৰ পৰা ১৯৬৫-৬৬ চনত অৱসৰ লয়। সাহিত্য সেৱা তথা দেশ-সেৱাৰ প্ৰবল প্ৰেৰণাই তেওঁৰ মন-প্ৰাণ সততে সজাগ আৰু সন্তোষ কৰি ৰাখি আহিছে। তেওঁৰ বুকুত সদায় যেন উমি উমি জ্বলি থকা একুবা জুইৰ উমান পোৱা যায়। সেয়েহে ‘অগ্নিকবি’, ‘বিদ্ৰোহী কবি’, ‘নবসিঁহ’ আদি বিশিষ্ট সজ্ঞা কেইটামান মানুহজনৰ নামৰ সৈতে জনসমাজত জড়িত হৈ পৰিছে। এই প্ৰসন্নলাল তেওঁৰ পূৰ্বৱৰ্তী কবি নাট্যকাৰ অধিকাৰিণি বায়চৌধুৰীলৈ মনত পৰে। সৰুৰে পৰা

নাট্যসাহিত্য আৰু নাট্যকলাৰ প্ৰতি প্ৰসন্ন চৌধুৰী আকৃষ্ট। বঙালী নাটকৰ বিকৃত অসমীয়া ভাঙনি আৰু অভিনয়ে তেওঁৰ বিদ্ৰোহী মনটোত এসময়ত দাও দাওকৈ জুই জ্বলাই দিছিল। ১৯২০-৩০ চনৰ কথা; সেই জ্বলা জুইৰ জ্বালাত তিষ্ঠিব নোৱাৰি তেওঁৰ লেখনীৰ পৰা একাধিক নাট ওলায়, ‘মোগল বিজয়’ (অপ্ৰকাশিত), ‘নীলাম্বৰ’, ‘অপেন্থৰী’। নাট্য-সাহিত্যৰ লগতে অভিনয়ৰ প্ৰতিও তেওঁৰ অমুৰাগ কম নহয়। কোমল বয়সত স্ত্ৰীভূমিকাত মঞ্চত কঁকাল ঘূৰাই চৌধুৰীয়ে দৰ্শকৰ প্ৰাণ পুলকিত কৰিব পাৰিছিল, আৰু পিছলৈ বহু মঞ্চত পুৰুষ ভূমিকা লৈও দক্ষতা দেখুৱায়। ১৯৬৪ চনত এবাৰ ‘বেউলা’ অভিনয়ত তেওঁ চাঁদ সদাগৰৰ ভাও লয়। অগ্ৰাণ্ণ ভাও ললেও, উগ্ৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণতহে চৌধুৰীৰ কৃতিত্ব সৰ্বজন-বিদিত।

অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট্য-সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা পথ-প্ৰদৰ্শক। তেওঁৰ পিছত যি কেইজনে বুৰঞ্জীমূলক নাট লিখিলে তাৰ ভিতৰত প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীও অন্যতম। ‘নীলাম্বৰ’ তেওঁৰ একমাত্ৰ বুৰঞ্জীমূলক নাট হলেও, ইয়াৰ যোগেদিয়েই তেওঁৰ নাট্য-প্ৰতিভা যথেষ্ট প্ৰকাশ পাইছে। নাটখনৰ ৰচনা-কাল ১৯২১ আৰু প্ৰকাশকাল ১৯৩৩ খৃষ্টাব্দ। অসম বুৰঞ্জীৰ কমতাপুৰ ধ্বংসৰ কাহিনী ইয়াৰ মূল ভেটি। বুৰঞ্জীৰ কাহিনী এই,—নীলাম্বৰ অসমত খেন বংশৰ শেষ ৰজা। খেন বংশীয় ৰজাৰ বাণীৰ সৈতে তেওঁৰ ব্ৰাহ্মণ মন্ত্ৰী-পুত্ৰৰ এক অৰৈধ প্ৰণয় গঢ় হৈ উঠে। গুপ্ত প্ৰণয়ৰ কথা জানিব পাৰি ৰজাই মন্ত্ৰীপুত্ৰক হত্যা কৰিলে আৰু বৃদ্ধ মন্ত্ৰীক এটা ভোজলৈ নিমন্ত্ৰণ কৰি গোপনে তেওঁক পুতেকৰ মাংস খুৱালে; ভোজনৰ অন্তত এনে অলৌকিক ষড়যন্ত্ৰৰ সন্বেদ পাই খঙে-বেজাৰে মন্ত্ৰী অতিষ্ঠ হৈ পৰিল আৰু ইয়াৰ প্ৰতিশোধ লবৰ মনেৰে গঙ্গানান কৰিবলৈ বুলি ৰাজ্য ত্যাগ কৰি গোঁবৰ বাদছাহ হুচেইন চাহব ওচৰ পালেগৈ আৰু নীলাম্বৰৰ বিৰুদ্ধে নানান অভিযোগ তুলি কমতাপুৰ আক্ৰমণ কৰিবলৈ তেওঁক আমন্ত্ৰণ জনালে। সেইমতে বাদছাহ সসৈন্যে আহি কমতাপুৰৰ ওপৰত জপিয়াই পৰে। কিন্তু সমুখ বগত জয়ী হব নোৱাৰি গুপ্ত অভিসন্ধি অৱলম্বন কৰে। তেওঁ নীলাম্বৰক কয় যে তেওঁৰ বেগমে বাণীৰ সৈতে সাক্ষাৎ কৰিব খোজে আৰু তাৰ বাবে ৰজাই যেন অনুমতি দিয়ে। গুপ্ত উদ্দেশ্য বুজিব নোৱাৰি নীলাম্বৰে অনুমতি দিলে আৰু তাৰে সুযোগ লৈ অজ্ঞাত মুছলমান সৈন্য ৰাজ-প্ৰাসাদত সোমাই ৰাজ্য দখল কৰিলে, কমতাপুৰ ধ্বংস হ’ল। [জ: ‘A history of Assam’ E. A. Gait]. বুৰঞ্জীৰ এই জকাটোৰ ওপৰত নাট্যকাৰে কল্পনাৰ বহণ সানি কাহিনীটো এইদৰে প্ৰকাশ কৰিছে:—

নন্দ পালবংশজাত শেৰ ৰজাৰ উপ-পত্নীৰ সন্তান। পালবংশৰ শ্ৰেষ্ঠ ৰজা

সুবাহৰ পাটবাগীৰ সন্ধান নাছিল। সেইদেখি সুবাহৰ মৃত্যুৰ পাছত বান্ধপুত্ৰৰ অভাৱত নন্দৰ পিতামহে ৰাজ্য দাবী কৰে; কিন্তু তেওঁ আছিল ৰজাৰ উপ-পত্নীৰ সন্ধান। গতিকে তেওঁক জাবজ আখ্যা দি ৰাজ-সিংহাসনৰ বাবে অযোগ্য বুলি তেওঁৰ দাবী অগ্ৰাহ্য কৰা হয় আৰু কান্ধনাথ নামেৰে সাধাৰণ গ'বৰ্গীয়া ল'ৰা এটাক নীলধ্বজ নাম দি ৰজা পতা হ'ল। লগে লগে নন্দৰ পিতামহক হত্যা কৰা হয়। তেতিয়াৰ পৰা এই সিংহাসনৰ ওপৰত পালবংশৰ বংশধৰ সকলৰ আক্ৰেপ, নন্দৰ আক্ৰেপ। প্ৰাপ্য সম্পদ হেৰুৱাই উপযুক্ত বয়সত নন্দ নীলাশ্বৰৰ বিৰুদ্ধে নানা বড়যন্ত্ৰত লিপ্ত হয়। ইয়াৰ বাবেই তেওঁ নীলাশ্বৰৰ বৃদ্ধ মন্ত্ৰী শচীপাত্ৰৰ ওপৰতো প্ৰতিশোধ লবলৈ দৃঢ়-প্ৰতিজ্ঞ হৈ পৰে। কাৰণ, কথিত আছে যে নন্দৰ পিতামহক খেন বংশৰ প্ৰতিপালক ব্ৰাহ্মণ বংশৰ চক্ৰান্ততহে হত্যা কৰা হৈছিল আৰু এই হত্যাকাৰীজন আছিল স্বয়ং শচীপাত্ৰৰ পিতাক। ৰাকীখিনি মানুহ কোনো মতে পলাই সাৰে। পিতাকে মৃত্যুকালত হেনো কৈ গৈছিল যে সেই ব্ৰাহ্মণ বংশৰ ওপৰত যথোচিত প্ৰতিশোধ লবই লাগিব। আগুৱাক্য কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবলৈ নন্দ আজীৱন ব্যস্ত। সেইদেখি নাট্যকাৰৰ ভাষাত কব গ'লে, নন্দৰ গাত ব্ৰহ্মপালৰ তেজ থাকে মানে “জন্ম-জন্মান্তৰলৈকে তেওঁ শচীপাত্ৰৰ শত্ৰু, ব্ৰাহ্মণৰ শত্ৰু, নীলাশ্বৰৰ শত্ৰু, ধৰ্মপত্নীৰ গৰ্ভজাত প্ৰত্যেক মানুহৰে শত্ৰু”—(১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃঃ)। অন্তৰত প্ৰতিশোধৰ অগনি জ্বলাই নন্দই ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি নীলাশ্বৰৰ বিশ্বাসী কৰ্মচাৰীৰূপে থাকিবলৈ লয়। ৰাকী চন্দ্ৰালীৰ সৈতে মন্ত্ৰীপুত্ৰ মনোহৰৰ অবৈধ প্ৰণয় থকা বুলি মিছা অভিযোগ তুলি ৰজাৰ বিশ্বাস জন্মায়। এই অভিযোগতে মনোহৰক হত্যা কৰি শচীপাত্ৰক অজ্ঞাতে তেওঁৰ পুত্ৰৰ মজ্জাহেৰে ভোজ খুউৱা হয়। ভোজনান্তত এনে এটা গুপ্ত বহন্তৰ সন্ধান পাই শচীপাত্ৰ খং আৰু বেজাৰত কিংকৰ্ণব্য-বিমূঢ় হৈ উঠে আৰু এই গুপ্ত হত্যাকাৰী নীলাশ্বৰ বুলি ভাবি তেওঁৰ বিৰুদ্ধে আক্ৰমণ চলাবলৈ গৌৰৱ বাদছাহ হুছেইন চাহব সাহায্য ভিক্ষা কৰে। তেওঁৰ কথামতে হুছেইন চাহে চক্ৰান্ত কৰি সিংহাসন অধিকাৰ কৰে আৰু নন্দক প্ৰমুখ্য কৰি কেইজনমান বিঘ্নাৰ সহায়ত কমতাপুৰ আক্ৰমণ কৰে। নীলাশ্বৰক হত্যা কৰা হয়। ৰাকী চন্দ্ৰাই ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি ৰজাক সহায় কৰিবলৈ বশক্ৰেত্ৰলৈ আহোঁতে মৃত্যুমুখে পৰিব লগীয়া হয়। মৃত্যুৰ ঠিক আগ মুহূৰ্ত্ততেহে ৰজাই বুজিব পাৰিছিল যে চন্দ্ৰা নিৰ্দোষী আৰু এই সকলোবোৰ বড়যন্ত্ৰৰ মূলত নন্দ। শচীপাত্ৰয়ো শেষ মুহূৰ্ত্ততে গুপ্ত বড়যন্ত্ৰকাৰী নন্দৰ সকলো কথাব সন্তোদ পায় আৰু নন্দক বধ কৰি নিজেও চিৰদিনলৈ চকু মুদে।

কবঃ—নাটখনত কেউটা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত নন্দৰ চৰিত্ৰ বোৱাক্ৰকৰ। পাল বংশৰ শেষ ৰজা সুবাহৰ উপ-পত্নীৰ সন্ধানৰ নাতিপুত্ৰ নন্দ সিংহাসনৰ পৰা বঞ্চিত হৈ

আজীৱন নীলাম্বৰৰ বিৰুদ্ধে, শচীপাত্ৰৰ বিৰুদ্ধে সংগ্ৰাম কৰে। প্ৰথমতে ৰাজ্যৰ ভিতৰত, ৰাজপৰিয়ালৰ ভিতৰত বিবাদ-বিসম্বাদ সৃষ্টি কৰি, পিছত বাহিৰৰ পৰা আক্ৰমণৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰি, নীলাম্বৰক সবংশে ধ্বংস কৰিব, এয়ে তেওঁৰ মূল অভিপ্ৰায়। ইয়াকে কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবৰ বাবে তেওঁ সহকৰ্মী চন্দ্ৰকুমাৰক সন্ধ্যাসীৰ বেষ্টেৰে গৌৰৱ নবাবৰ ওচৰলৈ পঠিয়ায় আৰু কমতাপুৰ আক্ৰমণ কৰিবলৈ আহ্বান জনায়। ভৱানী-মন্দিৰলৈ এদিন যেতিয়া অকস্মাতে মনোহৰে ললিতাক লগ ধৰিবলৈ যায়, ললিতাৰ লগত তেওঁৰ সখীয়েক চন্দ্ৰাও আছিল। তালৈ বজাকো ছল কৰি চৌদোলাভাৰীৰ হতুৱাই নিয়াই মনোহৰৰ সৈতে ৰাণীৰ গুপ্ত প্ৰণয়ৰ অভিযোগ তুলিবলৈ নন্দই চেষ্টা কৰে। নন্দই বজাৰ আগত কয় যে “মনোহৰে বোলে অসময়তো গোপনে মহাৰাজৰ অন্তঃপুৰতো সোমায়।” ললিতাই মনোহৰলৈ লিখা এখন প্ৰেমপত্ৰ আৰু এডাল মণিও নন্দই হাত কৰে আৰু তাকে নীলাম্বৰক দেখুৱাই মনোহৰৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত কলঙ্ক সানিবলৈ চেষ্টা কৰে (২য় অঙ্ক ৭ম দৃঃ)। প্ৰতিটো বিষয়তে বজাৰ বিশ্বাস জন্মে। শেষত নন্দই মনোহৰক হত্যা কৰিবলৈ এটা অভিসন্ধি কৰে। বজাৰ চঞ্চল মুহূৰ্ত্তত নন্দই মনোহৰৰ শাস্তিৰ বাবে আদেশ-পত্ৰ এখন বজাৰ নামাফিত কৰে আৰু নিজে তাত দণ্ডদেশ লিখে—মনোহৰৰ বধ হব লাগে আৰু তাৰ মাংস বান্ধি শচীপাত্ৰক খুৱাব লাগে; কালীচৰণক কয় যে খোৱাৰ শেষতহে দণ্ডদেশখন মন্ত্ৰীক দেখুৱাব। যুগয়াক্ষেত্ৰৰ শিৱিৰত বজাৰ অনুপস্থিতিত এনে বীভৎস নৃশংস কাৰ্য্য সম্পাদিত হৈ গ’ল। “পৰৰ পুতেকৰ জীৱন ব্যৰ্থ কৰি, তাক সংসাৰৰ গ্ৰাম্য অধিকাৰৰ পৰা বঞ্চিত কৰি, মানুহক মানুহৰ শাৰীৰ পৰা নমাই দি মানুহে মানুহৰ মঙহ যুগে যুগে খাই আহিছে; মই তাৰ কিঞ্চিৎ প্ৰতিশোধ আজি দিলোঁ। পিতৃ পিতামহ সকল! তোমালোকৰ তেজ মাংসৰ মোল লুবুজা শচীপাত্ৰক আজি নিজৰ পুতেকৰ মাংসেৰে মূল্য বুজালোঁ, ধাব সুজিলোঁ” (৩য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃঃ)। কমতাপুৰৰ ৰাজবংশ আৰু ব্ৰাহ্মণ বংশৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবৰ ছল বিচাৰি ফুৰা নন্দৰ প্ৰতিশোধ পথ এটি মুকলি হৈ ওলাল। নন্দৰ আদেশ মতেই শচীপাত্ৰও নন্দৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ হৈ উঠে। নন্দৰ অভিসন্ধিয়ে এনে চূড়ান্ত ৰূপ ধাৰণ কৰিলে যে তেওঁৰ অতি বিশ্বাসী সহকৰ্মী চন্দ্ৰকুমাৰেও শেষত অৰ্জিষ্ঠ হৈ বজাক নন্দৰ প্ৰকৃত পৰিচয় দি তেওঁৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ উচুটাই দিলে। তথাপি বজাই প্ৰতিশোধ লবলৈ ইচ্ছা নকৰে, নন্দৰ কোনো কথাৰে অশ্বিনাস কৰিব নোখোজে। ইও নন্দৰ চক্ৰান্ত আৰু চাতুৰ্য্যৰ পৰিচায়ক মাথোন। নন্দৰ কাৰ্য্যই চূড়ান্ত ৰূপ ধাৰণ কৰাত চন্দ্ৰকুমাৰেও নন্দৰ বিৰুদ্ধবাদী হৈ উঠিল। কালীচৰণৰ হতুৱাই চন্দ্ৰকো নন্দই হত্যা কৰায়। নন্দ নিজে গৈ গৌৰৱ ৰাদছাহৰ আগত গঁচ-মিছা বহুতো কথাৰ জাল তৰি শচীপাত্ৰৰ

সকলো লৈ বাদছাহক সসৈন্তে কমতাপুৰলৈ আনি অসম ৰাজ্য ধ্বংস কৰে। হিংসাব অগনিভ জলি-পুৰি ব্ৰাহ্মণ হৈও শচীপাত্ৰই শত্ৰু নন্দক প্ৰতিহিংসাব যজ্ঞত আহুতি দিবলৈ বৰণ কৰে। কমতাৰ অতুল ৰাজশক্তি দেখি যেতিয়া বাদছাহে যুদ্ধ জয়ৰ আশা পৰিত্যাগ কৰে, এই নন্দই হে তেওঁক পুনৰ যুদ্ধ কৰিবলৈ অনুপ্ৰেৰণা দিয়ে। শেষত নিজে প্ৰাচীৰত উঠি এখন ছৰাৰেদি নীলাস্বৰ আগবাঢ়ি আহি নন্দক কৰায়ত্ত কৰিলে। তেতিয়াও নন্দই নীলাস্বৰক অন্তৰ্ঘাত কৰিবলৈ হাত দাঙে আৰু কাপুকৰৰ দৰে পিছ পিনৰ পৰা আক্ৰমণ কৰি আহত কৰে। আজীৱন মনোহৰক লাভ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰি ব্যৰ্থ হৈ শোক-দুখ পাগলিনী-প্ৰায় ললিতাৰ হাতত ধৰিবলৈকো নন্দই কুণ্ঠাবোধ কৰা নাছিল। সতী ললিতাৰ হাতত পিচাচে শেষ আঘাত পাই ৰাগবি পৰে আৰু শচীপাত্ৰই তৰোৱালেৰে ঘপিয়াই প্ৰতিহিংসা চৰিতাৰ্থ কৰে। নন্দৰ প্ৰতিহিংসা পূৰ্ণ হল; কমতাৰ ধ্বংস-স্থূপৰ পিনে নিৰীক্ষণ কৰি তেওঁ ভৱিষ্যদ্বাণী কৰিলে—“যেতিয়ালৈকে মানুহক মানুহ বুলি, আপোন বুলি অনুভব নকৰিবা, জন্মৰ কাৰণে, অৱস্থাৰ কাৰণে, হীন বুলি উপেক্ষা কৰি থাকিবা, তেতিয়ালৈকে এই নন্দৰ আত্মাই ধূমকেতুৰ দৰে যুগে যুগে দেখা দি থাকিব, তোমালোকৰ আনন্দৰ হাটত মহামাৰী বিলাব।” যুঁতে নন্দ প্ৰতিহিংসাব জ্বলন্ত প্ৰতীক। তেওঁৰ গাত আছিল “শিয়ালৰ বুদ্ধি, বানৰ লোলুপ দৃষ্টি, সাপৰ বিষ নিশ্বাস, ভিৰোতাৰ ভ্ৰূণ-হত্যাৰ বিভীষিকা।”

শচীপাত্ৰ—শচীপাত্ৰ সবলমতি উদাৰ-হৃদয় আৰু বজাব একান্ত অমুগত মন্ত্ৰী। তেওঁৰ বিশ্বাস, নীলাস্বৰ কোমল বয়সতে যেতিয়া এনে এজন সুদক্ষ ৰজা হৈ উঠিছে, তেওঁ ভৱিষ্যতে গোটেই ভাৰতবৰ্ষৰ ইতিহাসতে এজন অধিতীয় ৰজা স্বৰূপে খ্যাতি অৰ্জন কৰি থাকিব পাৰিব। ৰজাৰ পূৰ্ববঙ্গ-বিজয়-বাৰ্তা শুনি তেওঁ আনন্দত ইমান উত্ৰাৱল হৈ পৰে, যে সেই আনন্দ-উৎসৱ পালন কৰিবলৈ যেতিয়া দিন স্থিৰ কৰা হ’ল, খবৰৰ বাবে তেওঁৰ আজন্ম সজিত যি সামান্য ধন-বস্তু আছিল, সকলোধিনিকে ৰাজমাতৃ সুনীতিৰ ওচৰত অৰ্পণ কৰি দিলে। ৰাজ-মাতৃয়ে যেতিয়া সোধে—“তেন্তে আৰু তোমালৈ থাকিল কি?” মন্ত্ৰীয়ে উত্তৰ দিয়ে—“একটিকা গভীৰ তৃপ্তি।” বুদ্ধ মন্ত্ৰীৰ এই একেবাৰ উক্তিৰে তেওঁৰ ৰাজতত্ত্বৰ সুগভীৰ আন্তৰিকতা নিহিত হৈছে। ইয়াতেই যুগ হৈ সুনীতিয়েও কয় যে তেওঁৰ সকলোধিনি বন্ধ-অলঙ্কাৰ গোটেই শচীপাত্ৰৰ সোণৰ প্ৰতিমা এটি সজাই সিঁতাসনৰ আগত থৈ দিব (১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্য)। ৰাজ-বিষয়ৰূপে তেওঁ কৰ্তৃপক্ষৰ বিশ্বাস-ভাজন, কৰ্তব্যপৰায়ণ আৰু প্ৰিয়পাত্ৰ। এনে এজন বিষয়াৰ ওপৰতো নন্দই প্ৰতিহিংসাব হোৱা তুলিবলৈ স্থল টাচিলে। ৰাষ্ট্ৰৰ প্ৰতি অতিশয় প্ৰিয়পাত্ৰ

ৰজাৰ ৰাজকাৰ্য্যত অৱহেলা দেখি তেঁৱেই প্ৰথম চিন্তিত হৈ পৰে আৰু বিষয়াসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰি নীলাম্বৰক সজাগ কৰি দিয়ে এই বুলি যে—“ৰাজ্যৰ বাঘজবী তেওঁ নিজৰ সংযত হাতলৈ” আনিব লাগে (২য় অঙ্ক ৩য় দৃশ্য)। পুত্ৰশোকত জৰ্জৰিত হৈও নন্দৰ মুখে নীলাম্বৰেই এই হত্যাৰ কৰ্মধাৰ বুলি জানিব পাৰিও, তেওঁ পোনতে প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ হোৱা নাই, নীলাম্বৰক ক্ষমাহে কৰিছে। নন্দৰ সঘন উক্তি-প্ৰত্যুক্তিতহে তেওঁ শেষত প্ৰতিশোধৰ বীজ লৈ গোবলৈ যাত্ৰা কৰিবলৈ বাধ্য হয়। তথাপি দেশ-প্ৰেমৰ প্ৰবল প্ৰৱাহে তেওঁক ঘনাই টানি আনে নিজ দেশৰ পিনে; নিজ দেশৰ মোহিনী চিত্ৰ সূৰঁৰি তেওঁ মতলীয়া হৈ পৰে। তেওঁ কয় “মোৰ ছোৱালী নাই, কমতাপুৰেই মোৰ ছোৱালী। আজি মই নিপুত্ৰী হৈ কেনেকৈ সেই কণ্ঠাক শত্ৰুৰ মুখত পেলাই দিওঁ?—আৰু কবলৈ কথা নোলায়—নীলাম্বৰো মোৰ পুত্ৰতুল্য আছিল”—(৪ৰ্থ অঙ্ক ২য় দৃশ্য)। একমাত্ৰ নন্দৰ উচটনিতহে তেওঁ প্ৰতিহিংসাৰ জুই জ্বলালে, শত্ৰু হৈও নন্দহে এই যজ্ঞৰ হোতা, যজ্ঞৰ পুৰোহিত; নন্দ যাজক, শচীপাত্ৰ যজ্ঞমান। পাঠান সৈন্য আহি যেতিয়া কমতাপুৰ আক্ৰমণ কৰিব ধৰে, তেতিয়াও শচীপাত্ৰৰ কল্পনা ৰাজ্যত ভাহি উঠিছে কমতাৰ সোণৰ প্ৰতিমাখনি, কমতাৰ ৰূপচ্ছটাৰ মোহন মুকুতি এটি। বিদেশীৰ আক্ৰমণত স্বদেশৰ ভৱিষ্যত অমঙ্গলে তেওঁৰ মুখ মলিন কৰি পেলাইছে, কমতাৰ ভৱিষ্যত অন্ধকাৰৰ কথা সূৰঁৰি তেওঁ চকুপানী টুকিছে—“হুদিন পিছতে তয়ো যাবি, ময়ো যাম।”

শচীপাত্ৰৰ প্ৰতিহিংসাত ৰোজ ৰস নাই, বীভৎস ৰস নাই, আছে কৰুণ ৰসৰ কোবাল সোঁত। দয়া আৰু চেনেহৰ স্নেহকোমল পৰশে তেওঁৰ প্ৰতিহিংসাৰ মূৰ্ত্তিক গ্লান কৰি পেলাইছে। তেওঁৰ প্ৰতিহিংসাৰ প্ৰতিষাৰ কথাকেই যেন তেওঁ জোৰেৰেহে ক’বাবৰ পৰা টানি আনি জোঁতাক শুনায়। তাক তেওঁ যেন কওঁ-নকওঁকৈ অতি কষ্টেৰেহে ব্যক্ত কৰে। পুত্ৰ-শোক আৰু কমতাৰ আসন্ন বিপদত তেওঁ অগ্নিদগ্ধ প্ৰাণীৰ দৰে ছটফটাই তৰণি নোপোৱা হৈছে। গতিকে তেওঁৰ মুখত যিবোৰ প্ৰতিহিংসাৰ বচন ব্যক্ত হৈছে, প্ৰতিষাৰ বচনেই যেন অস্বাভাৱিক, প্ৰতিষাৰ কথাই যেন তেওঁৰ মুখত অবাঞ্ছনীয় অশোভনীয়। “পোক পকুৱা নিৰ্বিশেষে ল’ৰা-ডেকা বুঢ়া মতামাইকী সকলোকে বধ কৰিবা। ঘৰে ঘৰে জুই দিবা, ছৰাৰে-ছৰাৰে কুঠাৰ মাৰিবা...” (৪ৰ্থ অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৃশ্য) প্ৰতিষাৰেই যেন বিবোধাভাস অলঙ্কাৰ যুক্ত বিকৃত উক্তি; অগ্নি-প্ৰজ্বলিত কমতাৰ ভাঙ্গৰ মূৰ্ত্তিৰ মাজত যেন তেওঁৰ পুত্ৰ মনোহৰৰ ৰূপটিকেহে তেওঁ বাবে বাবে দেখা পায়। তেওঁৰ আটাইবোৰ উক্তিৰ মাজত মাথোন এবাৰ উক্তিতহে প্ৰতিহিংসাৰ প্ৰকৃত বীজ নিহিত হৈছে; সেয়ে হ’ল, যেতিয়া তেওঁ নন্দৰ নিজৰ মুখৰ পৰাই নন্দৰ পৰিচয় পালে; নন্দই যেতিয়া ক’লে “মই পাল ৰংশৰ ৰংশধৰ, সূৰ্য্যৰ

উপপত্নীৰ সন্ধান” তেওঁ ভৎসনাৎ গবজি উঠিল—তইয়েই সেই জাবজ ! কালসৰ্প—
জাবজ, সমাজৰ পাপৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি, তাক নিমূল কৰাত পাপ নাই” (৫ম অঙ্ক ৭ম দৃশ্য) ।

নীলাম্বৰ—নীলাম্বৰ পূৰ্বতে আছিল গ’বখীয়া ল’ৰা কাস্ত নাথ ; সৌভাগ্যক্ৰমে
নীলাম্বৰ নাম লৈ কালক্ৰমত কমতাপুৰৰ ৰাজসিংহাসন অধিকাৰ কৰে । শাসনকাৰ্য্যত
তেওঁ সুদক্ষ, কিন্তু স্বভাৱ-চৰিত্ৰত শাস্ত-সবল । তেওঁৰ সবলতাৰ সুযোগ লৈয়েই নন্দই
বাগী চম্ভাৰ ওপৰত মিছা অপবাদৰ চেকা সানি চম্ভাৰ নিফলক চৰিত্ৰৰ ওপৰত সন্দেহৰ
বীজ বপন কৰিবলৈ সমৰ্থ হ’ল । নিৰ্দোষী নিমাখিত মনোহৰকো তেওঁ সন্দেহৰ
চকুৰে চাবলৈ বাধ্য হ’ল আৰু শেষত দণ্ডদেশ লিখিবলৈ নন্দক ভাব দি আদেশ-
পত্ৰত তেওঁ আগতে চহী দি থলে । ৰজাৰ এই কণ দুৰ্বলতাৰ সুযোগ লৈয়েই নন্দই
তাৰ দুই অভিসন্ধি চৰিতাৰ্থ কৰে, মনোহৰক হত্যা কৰা হয় আৰু তাৰ মঙহ ৰাঙ্কি
পিতাকক খুউৱা হয় । নন্দৰ সকলো বহুশ এদিন সাধুচৰণে ৰজাৰ আগত প্ৰকাশ
কৰা সত্ত্বেও প্ৰথমতে তেওঁ সাধুচৰণৰ কথাত পতিয়ন নগ’ল । ভয় আৰু সন্দেহৰ
চাকনৈয়াত পৰি নাটকীয় কাহিনীৰ শেষৰ পিনে তেওঁ নিপ্ৰাণ মূৰ্ত্তি হৈ পৰা যেন দেখা
যায় । নন্দই সৰ্ববিধিনিৰ মূল বুলি শেষত তেওঁ জানিব পাৰিলেও, অমৃত্যুপ-দণ্ড
নীলাম্বৰে তেনে এটা দুৰ্দাস্তকো দণ্ডবিধান কৰিবলৈ ইচ্ছা নকৰিলে আৰু সকলো
নিজৰ দুৰ্ভাগ্য বুলিয়েই কিকিত সাস্থনা লাভ কৰিলে । যুদ্ধ-ক্ষেত্ৰত চম্ভাৰ মৃত্যুত তেওঁ
দাৰ্শনিক পণ্ডিত এজনৰ দৰে ভাবে—“জগৎ সপোন, মৃত্যু সপোন, সৃষ্টি সপোন ।”
জীৱন-মৰণৰ ব্যৱধান তেওঁ যেন পাহৰি যায় । পাঠান সৈন্যই যেতিয়া নগৰ আক্ৰমণ
কৰে, তেওঁ মুঠেই সন্তুষ্ট হোৱা নাই । বৰঞ্চ, নিৰ্বিকাৰ ভাবে যুদ্ধ দৃশ্য চাই চাই অলব
অচৰ হৈ থিয় দি আছে । অৱশ্যে শেষত ফৰিদে যেতিয়া তেওঁক অস্ত্ৰ ত্যাগ কৰিবলৈ
অম্বুবোধ কৰে তেওঁ শত্ৰু সৈন্যক সন্মুখ সংগ্ৰামলৈ আহ্বান কৰি তেওঁলোকৰ লগত
নিয়মিত ৰূপে যুদ্ধ কৰে । কিন্তু শেষত শত্ৰু সৈন্যই বণ-নীতি লঙ্ঘন কৰি তেওঁক
পিছ কালৰ পৰা আক্ৰমণ কৰে আৰু তাতে তেওঁৰ মৃত্যু হয় ।

‘নীলাম্বৰ’ গহীন ট্ৰেজেডি । আদিৰ পৰা অন্তলৈকে ভাৰ্য্য গাভীৰ্জ আৰু
ৰাক্যৰ অলঙ্কাৰ-প্ৰাচুৰ্য্য আদি ট্ৰেজেডিৰ বহিঃৰূপ গুণবোৰে কাহিনীৰ বিবাদ বৰ্দ্ধনত
অবিহণা যোগাইছে । হান্তবস মুঠেই নাই বুলিলেও হয় । ট্ৰেজেডিৰ বীতি অটুত
বখাত কেনেবাকৈ অকণ ব্যাঘাত হয় বুলিয়েই নাট্যকাৰে হান্তবসৰ টোপা এটাও
ইয়াত পৰিবলৈ দিয়া নাই বুলিব পাৰি । ১ম সংস্কৰণত হান্তবস সন্মি নাই, ২য়
সংস্কৰণত অৱশ্যে দুই-এঠাইত যি অকণ দিছে সিও নগ্ৰা । তৃতীয় ভাষাৰ দ্বাৰাতে
দুই-এঠাইত লিখকে ইচ্ছাপূৰ্বক দুই এটা অপ্ৰচলিত শব্দ প্ৰয়োগ কৰি আৰু ইচ্ছাকৃত
বানান বিজাট ঘটাই পাঠক বা শ্ৰোতাৰ মনত খুত লগাইছে, যেনে—“চুখু” (চুখু),

“শিখিলা” (শিকিলা), “তাৰা” (তৰা), “মালাধাৰি আধা গাৰ্খা” (গাৰ্খা) ইত্যাদি ।
 তথাপিও এই কণ দোষে নাটকৰ গুণ-গৰিমা মুঠেই খৰ্ব কৰিব পৰা নাই । অসমীয়া
 নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত ই এখন সাৰ্থক ট্ৰেজেডি । নাটকনিৰ ভাষা বহু ঠাইত অলঙ্কাৰ-
 পূৰ্ণ ; উদাহৰণ—সাধুচৰণে যেতিয়া বজাক কয় যে যুদ্ধত নন্দক হয় বধ, নহয় বন্দী
 কৰিবই লাগে, তেতিয়া নীলাশ্বৰে কথাষাৰৰ প্ৰতিবাদ কলে গহীনাই উত্তৰ দিয়ে—
 “ভুল সাধুচৰণ । এটা চাকিৰ জুয়ে তোমাৰ সৰ্বস্ব পুৰি ছাই কৰিছে । চাকিটো
 ছুমাই দিলে তোমাৰ সকলো উলটি আহিবনে, নাই তাৰেই কিবা শাস্তি হব ?”
 (৪ৰ্থ অঙ্ক ৫ম দৃশ্য) ।

কমতাৰ ধ্বংস-লীলালৈ চাই চাই শচীপাত্ৰই অস্তব-বহিৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ কৰিছে
 এইদৰে—

“কমতা ! কমতা ! সোণৰ কমতাপুৰ !.....কালে তোৰ চুলিত ধৰিলে ।
 ছদিন পিছতে তয়ো যাবি, ময়ো যাম ; কলৈ ? কোনে জানে ! জ্বলা জুইত পানী
 ঢালিলে জুই বা ক’লৈ যায় ! পানীয়েই বা ক’লৈ যায় !....খাকিবনে এটা মৰ্মদাহী
 বিষবাণ্পৰ তপত জ্বুনিয়া...সন্ধ্যা নামি আহিছে ; ছদিন পিছতে সেই মন্দিৰৰ
 ওপৰেদি সন্ধ্যা তাৰা ফুটা হব, সূৰ্য্যই আহি এই শুকুতাৰ ওপৰেদি নীৰৱে গুচি যাব,
 আউসীৰ আন্ধাৰে মৃত্যু-শয্যা পাতিব”... (৪ৰ্থ অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৃশ্য) ।

সঙ্গীত-বচনাত নাট্যকাৰ পাকৈত ; প্ৰায় প্ৰতিটো ভাবাৱেশ ফুটাই তুলিবলৈ
 তেওঁ চৰিত্ৰসমূহৰ বচনৰ উপৰিও সঙ্গীতক আলম কৰে লৈ দৃশ্য একোটা বসাল কৰা
 দেখা যায় । ১ম অঙ্কৰ ১ম দৃশ্যত অতি প্ৰত্যাহ-কালত শাস্ত্ৰ বসৰ স্মৰণ কৰিবলৈ
 কৰিয়ে বচন-প্ৰসঙ্গত ব্ৰাহ্মণ কুমাৰ সকলৰ মুখত এটা গীতৰ অৱতাৰণা কৰিছে—

“এই সুন্দৰ, এই মনোহৰ,
 এই উজ্জল বৰগী,
 নৱ পৰিমল, শত শত দল
 গন্ধ বিধুব ধৰণী ।”

গুপ্ত প্ৰণয়ী মনোহৰৰ সঙ্গ লাভৰ আশাত বন্দিনী হৈ ললিতাই অকলে অকলে
 বহি এটি শৃঙ্গাৰ বসান্ধক গীত গাইছে,

“ওবলি ল’ অসমী তই
 আহিছে তোৰ বৰ ।

সপোন পুৰীৰ ফুলৰ কোৰঁব

কপৰ মধুকৰ”..... (২য় অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

অইন কি, বসপ্ৰবাহ প্ৰবল কৰিবৰ উদ্দেশ্যে কোনো কোনো ঠাইত নাট্যকাৰে

অল্পপুৰুষ পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ মুখতো গীত সংযোগ কৰিছে; যেনে—বঙ্গদেশৰ যুদ্ধ-ক্ষেত্ৰৰ শিবিৰত থাকিও মনোহৰৰ যেতিয়া ঘৰলৈ মনত পৰে, তেওঁৰ প্ৰেয়সী ললিতালৈ মনত পৰে, নাট্যকাৰে সৈন্তসকলৰ মুখতেই বিবহী মনোহৰৰ মনোভাব সম্বন্ধে সঙ্গীত এটাৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰিছে এইদৰে—

“ঘনে ঘনে কঁপে হিয়াৰ তন্ত্ৰী,

আহিছে মিলন দিন।

আকুল চিন্ত কৰিছে নৃত্য

বাজে কি নবীন বীণ।”.....

(১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

সৈন্তৰ মুখত বণাঙ্গনত এই গীতটোৱে শোভা পোৱা নাই, তথাপি বস উদ্ভেকৰ বাবে নাট্যকাৰৰ সঙ্গীতৰ প্ৰতি কেনে মোহ ই তাৰেই পৰিচায়ক। সঙ্গীতৰ এনে প্ৰয়োগ ‘নীলাম্বৰ’ৰ পূৰ্ববৰ্তী নাট্যকাৰ সকলেও কৰি থৈ গৈছে (‘পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা,’ ‘চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা,’ ‘দৈৱ তালুকদাৰ’ আদি আধাৰ জটব্য)।

‘নীলাম্বৰ’ৰ ওপৰত চেক্সপিয়েৰৰ ‘ওথেলো’ আৰু ৰিজেন্সলালৰ ‘চন্দ্ৰকান্ত’ৰ ছাঁ কিছু পৰিছে। ‘ওথেলো’ৰ ইয়াগোৰ চৰিত্ৰৰ সৈতে নন্দৰ চৰিত্ৰৰ ভালেখিনি সাদৃশ্য স্পষ্ট।

অপেন্সৰী :—সবগৰ অপেন্সৰী এগৰাকী, নাম বীণা। সবগৰ যুৱৰাজ জয়ন্তই তেওঁক মনে-প্ৰাণে ভাল পায়। ইপিনে সপোন-কোঁৱৰ আৰু সপোন-কুঁৱৰীৰ প্ৰভাৱত মৰ্ত্যৰ কবি চিত্ৰই সপোনতে এদিন বীণাক দেখা পাই বিস্ময়-বিমুগ্ধ হয় আৰু তেওঁক লাভ কৰিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে। জয়ন্তই জোৰ কৰিও বীণাৰ প্ৰেম লাভ কৰিব নোৱাৰিলে। সেই বাবে বীণাক তেওঁ অভিশাপ দিলে এই বুলি সে তাই স্বৰ্গচ্যুত হব, দৃষ্টিহীন হব। বতিয়ে দয়া কৰি পোৱাল ছীপত বীণাক বধাৰ ব্যৱস্থা কৰিলে। চকুৰ দীপ্তি নাই যদিও, বসন্তৰ প্ৰভাৱত তেওঁৰ মন বাতে সদায় প্ৰফুল্লিত হৈ থাকিব পাৰে, তাৰ ব্যৱস্থা কৰা হ’ল।

অপেন্সৰী বীণা এতিয়া মৰ্ত্যধামত। এদিন মাজনিশা চিত্ৰই তেওঁৰ গীত শুনি গীতৰ শ্ৰব অল্পসৰণ কৰি গায়িকাৰ অল্পসন্ধানত বাৰ ওলায়। তেওঁ গৈ পাতালপুৰীৰ অন্ধ গুহাৰ ভিতৰত উপস্থিত, বীণাই তেওঁক দেখি আকোৱালি লব পুজিলে। তাতো জয়ন্তই অভিশাপ দিলেগৈ যে ছন্নোবে দেখাদেখি হলেই, মিলন হলেই ছন্নো মিলা-মুৰ্ছিতলৈ ৰূপান্তৰিত হব। চিত্ৰই ভগ্নাত্ত বহি সদাশিৱক ধ্যান কৰিলে। সদাশিৱ সন্তুষ্ট হৈ বৰ দিলে—“ধন্ত তুমি চিত্ৰ। যাকহ হৈ আজি দেৱতাক পৰাজয় কৰিলা। যাকাক জয় কৰিলা.....লোৱা তোমাৰ সাধনাৰ ধন, বীণাক হিয়াৰ ছবিৰ সঙ্গত

মিলাই চোৱা” (৩য় অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)। জয়ন্ত আহি মানুহ চিত্ৰৰ আগত পৰাজয় স্বীকাৰ কৰি, বীণাৰ চকুৰ হেৰোৱা জেউতি ঘূৰাই পালে। বীণাক জয়ন্তই ‘ভনী’ বুলি সম্বোধন কৰি চিত্ৰৰ সৈতে হোৱা মিলন-মহোৎসৱত আনন্দ আৰু সহানুভূতি প্ৰকাশ কৰি ক’লে—“মোৰ বৰত পৃথিৱী হলেও, স্বৰ্গৰ সুখৰ সঁফুৰা তোমাৰ আগত মুকলি হক।”

প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ ছয়োখন নাটৰ শ্ৰেণীগত আৰু বিষয়গত পাৰ্থক্য আছে। ‘নীলাম্বৰ’ ট্ৰেজেডী আৰু বুৰঞ্জীমূলক; ‘অপেন্সবী’ কমেডি আৰু প্ৰতীকধৰ্মী, কাল্পনিক। প্ৰথমখন পঞ্চাঙ্ক সুদীৰ্ঘ নাট, উপকাহিনী, উপনায়ক, নায়ক-নায়িকা সমাৱিষ্ট; দ্বিতীয়খন চমু, তিনি-অঙ্কীয়া, একেটা মাথোন কাহিনীযুক্ত, বাহুল্যবৰ্জিত। এনেবোৰ পাৰ্থক্যৰ ভিতৰতো নাট্যকাৰৰ নাট ৰচনা ৰীতিৰ ছই এটা বৈশিষ্ট্য চকুত নপৰি নেথাকে।

চৌধুৰীৰ নাট্যকলাৰ বৈশিষ্ট্য—সপোন বহুশই তেওঁৰ ছয়োখন নাটতে কল্পনা মাধুৰীৰ বহণ সানে। তেওঁৰ কাল্পনিক প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাই সপোনত পৰস্পৰ দেখাদেখি হৈ বা এজনৰ আনজনৰ ছায়া মূৰ্ত্তি দেখা পাই, মিলনৰ ক্ষণ গণি প্ৰেম-বিহ্বল হৈ পৰে। ‘নীলাম্বৰ’ত মনোহৰে ললিতাৰ ছায়ামূৰ্ত্তি দেখি, কোমল কণ্ঠৰ গীত এটি শুনি প্ৰেয়সীক লাভ কৰিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে; এনে অৱস্থাতে ষড়যন্ত্ৰকাৰীৰ হাতত তেওঁৰ মৃত্যু হোৱাত ককণ দৃশ্যটোৰ কাকণ্য ছগুণে গাঢ় হৈ যায়। ‘অপেন্সবী’ত চিত্ৰই বীণাৰ মূৰ্ত্তি দেখে, গীত শুনে, বীণায়ো সপোনত দেখা প্ৰেমিকৰ মূৰ্ত্তি স্মৰণিয়েই গীত গায়—

“সপোনত পালো

সপোনৰ ছবি

সপোন আঁকিলো হিয়াতে.....”

নাটকীয় কাহিনী একোটাৰ অলৌকিক পৰিণতিত নাট্যকাৰে সপোনৰ কোলাতেই আত্মীয় লৈ হয়তো এটি ছয়ুনিয়াহ চাবে; নহয়, এটি বিবাদ-বিনি গীত গায়। ৰাজিয়াৰ কোলাত মূৰ থৈ নীলাম্বৰে যুদ্ধক্ষেত্ৰত যেতিয়া মৃত্যু বৰণ কৰিলে, তেতিয়া ৰাজিয়াই কৈ উঠিল—“গ’ল! সপোন সপোনত মিলি গ’ল, প্ৰেমে মৃত্যুৰ গলত ধৰি অমৰ সমাধিত য়গ হ’ল” (৫ম অঙ্ক ৩য় দৃশ্য)। ‘অপেন্সবী’ত সপোন-কাহিনীৰ অলৌকিক পৰিণতি একাধিক। চিত্ৰই প্ৰিয়াক ধ্যান কৰি কৈছে—“হয়তো সপোনেই গৈ আৰু সচিহ্ন পৰিণত হব পাৰে।” গীত—

“সপোনত আহোঁ মই, সপোনত ভাহোঁ মই” (২য় অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৃশ্য)।

সপোন-কল্পনাত মাধুৰ্য্য আছে সঁচা, কিন্তু ‘অপেন্সবী’ নাটত তাৰেই আভিযা হোৱাত ই কিছু গধুৰ হৈ পৰিল, বস-স্ৰাৱণতো বাধা নপৰি থকা নাই। স্বৰ্ণবাহ্যৰ সুখ শান্তি মৰ্ত্ত্যলৈ নমাই আনি নাট্যকাৰে যি লৌকিকতাৰ পৰা দিবলৈ সমৰ্থ হ’ল, সপোন

আৰু মায়া-মৰীচিকাৰ আভিযায়া সংযোগ কৰি সেই কণ লৌকিকতাত অলৌকিকতাৰ জাল তৰি লৌকিকতাৰ জিলিঙনিটোকেহে আকৌ স্পষ্ট কৰি দেখুৱালে। এই বিষয়ত এই নাটখণ্ডিত উষা-অনিকন্ধৰ কাহিনীৰ সৈতে, বিশেষকৈ সপোন-সন্তোষ/ বিষয়টিত, কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য দেখা যায়।

মানুহে মানুহক প্ৰাপ্য অধিকাৰৰ পৰা বঞ্চিত কৰি অহা সত্য কেৱল ‘নীলাম্বৰ’ নাটৰ কাহিনীৰেই নহয়, বিশ্ব ইতিহাসৰ পাতত এই সত্যৰ হাজাৰ উদাহৰণ জিলিকি আছে। অইন নেলাগে, অসমৰ ‘কোঁৱৰ বিদ্ৰোহ’ৰ মূল সূত্ৰ অনুসন্ধান কৰিলেই দেখা যায় কিদৰে পৰম্পৰ হিংসা, দ্বেষ আৰু উচ্চ আকাজক্ষাৰ বশবৰ্তী হৈ, মানুহে মানুহক তাৰ যথাযোগ্য শাস্তা দাবীৰ পৰা অপসৰণ কৰিছে, নিজৰ অভীষ্ট সিদ্ধিৰ বাবে অন্তায় অপকৰ্ম কৰি ৰাজ্যৰ অনিষ্ট সাধন কৰি আহিছে। ‘নীলাম্বৰ’ত কবিৰ সামাজিক দৃষ্টিপাতত এই মহাকাল সত্যই উদ্ভাসিত হৈ মহা আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰে, কবিয়ে চকু খিৰ কৰি ৰ লাগি চায়—মানুহে মানুহৰ কিদৰে অপায় অমঙ্গলৰ সৃষ্টি কৰে, সম্প্ৰদায়গত বিদ্বেষ আৰু কলুষ-কালিমাৰ অনল জ্বলাই খাণ্ডৰ দাহৰ ইন্ধন যোগায়। সেয়েহে ঐতিহাসিক নাটৰ মাজতে প্ৰসঙ্গক্ৰমে জাতীয় কবি জনাই চীংকান কৰি উঠে—“ভগৱান সকলোৰে। ব্ৰাহ্মণ, নাভাবিবা কেৱল ময়ে দোষী, দোষী তুমি, দোষী তোমাৰ পিতৃপুৰুষ, দোষী তোমাৰ সমাজ, দোষী তোমাৰ সংস্কাৰ, দোষী তোমাৰ শাস্ত্ৰ, দোষী তোমাৰ ধৰ্ম্ম।” (৫ম অঙ্ক ৭ম দৃশ্য)

‘অপেন্দ্ৰবী’ নাটত কবিয়ে সামাজিক ৰীতিৰ ওপৰত প্ৰতীকৰ যোগেদি দৃষ্টিপাত কৰি নীতি আহৰণ কৰিছে এইদৰে যে ভাগৱান জনে মৰ্ত্যতে স্বৰ্গৰ অমিয়া পান কৰিব পাৰে, বাঞ্ছিত ফল লাভ কৰি চিৰদিন সুখ-শান্তিৰে জীৱন অতিবাহিত কৰিব পাৰে।

হাস্তবসৰ অভাৱ তেওঁৰ নাটৰ অইন এক বৈশিষ্ট্য। ‘অপেন্দ্ৰবী’ কমেডি হলেও, তাত হাস্তবসৰ সংযোগ নাই।

সেইদৰে অপ্ৰচলিত শব্দৰ ব্যৱহাৰ আৰু অন্তৰ্জ্ঞ বানান হুয়ো খনতে অলেখ আৰু নাট্যকাৰৰ ইচ্ছাকৃত।

বিনন্দ চল্ল বৰুৱা (১২০৫—)

পাৰ্শ্ব-সাবধি (১২০০)

শৰাইঘাট (১২০৭ ; ‘আৱাহন’)

বেঙেনা বহন্ত (১২০৪ ; ‘বৰদৈচিলা’)

টি-টি-হেই (১২০৮ ; ‘বৰদৈচিলা’)

গুৱাহাটী কটন কলেজৰ পৰা বি-এ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ বিনন্দ বৰুৱাই ভালেমান দিন জাকী হাইস্কুলত শিক্ষকতা কৰে আৰু শেষত সেই স্কুলতে প্ৰধান

শিক্ষক পদত অধিষ্ঠিত হয়। গল্প-পট্ট-নাট আদি সাহিত্যৰ প্ৰায় প্ৰতিটো শাখাতে বৰুৱাৰ লেখনী সমানে চলি আহিছে। ‘মহাৰাজ নৰনাৰায়ণ’, ‘ৰাজস্থান’ আদি গ্ৰন্থ ৰচনা কৰি অসম সাহিত্য সভাৰ পুৰস্কাৰ-প্ৰাপ্ত বৰুৱাই ‘শঙ্খধ্বনি’, ‘প্ৰতিধ্বনি’ৰে অসমৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰ নিনাদিত কৰি দৃশ্যকাব্যৰ যোগেদিও পুৰাণ-ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ বীৰ-বীৰাঙ্গণা সৱৰ ৰূপ-গুণ দেখুৱাই অসমীয়া জাতিক ধন্য কৰিছে। এবাৰ অসম সাহিত্য-সভাৰ সভাপতিৰ আসন অধিকাৰৰ সন্মান লাভ কৰিও ভাষা-জ্ঞানীৰ সেৱা কৰিবলৈ সন্যোগ পাইছে।

তেওঁৰ প্ৰথম নাট ‘পাৰ্থ-সাবথি’ ভাৰত-প্ৰসিদ্ধ কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণৰ ছয়াময়া পঞ্চাঙ্ক চিত্ৰ। এই ৰণৰ বিভিন্ন কাৰ্য্য-কাহিনী অৱলম্বন কৰি ইয়াৰ আগতে অসমীয়া নাট কেবাখনো ৰচনা হৈ গৈছে, যেনে, ‘জয়দ্রথ-বধ’, ‘অভিমন্যু-বধ’, ‘শকুনিৰ প্ৰতিশোধ’, ‘বেণীসংগ্ৰাম’, ‘ভীষ্মৰ শবশয্যা’ আদি। ‘পাৰ্থ-সাবথি’ সমগ্ৰ কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণৰ সাৰাংশ-প্ৰায় আৰু এই বিষয়ত ই অতুল হাজৰিকাৰ ‘কুৰুক্ষেত্ৰ’ (১৯৩৬)ৰ প্ৰায় সমতুল্য। মহাভাৰতৰ ‘উদ্যোগ পৰ্ব’ৰ মূল বিষয়-বস্তুৰে নাট্য-কাহিনীৰ ‘মুখ’-চিত্ৰ নিৰ্মিত কৰা হৈছে। ৰণ আৰম্ভ হোৱাৰ লগে লগেই শ্ৰীকৃষ্ণই অৰ্জুনৰ, তথা পাণ্ডৱ পক্ষৰ, সহায় (‘পাৰ্থ-সাবথি’) হব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দিয়ে আৰু সেই মতেই কুৰুবংশ ধ্বংস পৰ্য্যন্ত, দৃগ্ধ ৰূপেই হওক, নতুবা অদৃগ্ধ ৰূপেই হওক, তেওঁ সমস্ত কাৰ্য্য পৰিচালনা কৰি পাণ্ডৱ সকলক ৰণজয়ী হোৱাত সহায় কৰে। গহীন পৌৰাণিক পৰিৱেশত ৰচিত হলেও, কেইটামান চৰিত্ৰ অসমীয়াৰ তেজ-মজ্জাহেৰে নিৰ্মিত হোৱা বাবে, নাটখনি বহু বিষয়ত অসমীয়া-সমাজ-গন্ধী হৈ পৰিছে। দুৰ্য্যোধনৰ চৰিত্ৰত বিষম বীৰৰ লক্ষণ আছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ কুট চক্ৰাস্তত দুৰ্য্যোধনে কোটি নাৰায়ণী সেনাৰ সাহায্য লাভ কৰি হৰ্ষ বিহ্বল হৈ ৰণক্ষেত্ৰত প্ৰৱেশ কৰিলে; পাণ্ডৱক “মূঢ়াগ্ৰ মোদনাও নিদিওঁ” বুলি প্ৰতিজ্ঞাবদ্ধ হ’ল। এইদৰে শেনটো যেন হৈ ৰণক্ষেত্ৰত জঁপিয়াই পৰি, শেষত ফেঁটাটো যেন হৈ উলটি যাৰ লগীয়া হোৱাত, “সসাগৰা পৃথিৱীৰ অধোস্থৰ” দুৰ্য্যোধনৰ মুখ শুকাই টেমি যেন হ’ল। খঙে-বেজাৰে হাতৰ গদা মাটিত দলিয়াই, এহাতে সজ্জৰ বাহুত ধৰি, এহাতে চকুপানী টুকি তেওঁ কয়, “সজ্জয়! মই যুদ্ধ ক্ষেত্ৰৰ পৰা পলাই আহিছোঁ... পিড়-মাতৃ অধৈৰ্য্য হৈছে, অন্তঃপুৰত কান্দোনৰ বোল উঠিছে। পুত্ৰ-শোকত ভানুমতীয়ে কান্দিছে” (৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)। অশ্বখামাৰ প্ৰতি তেওঁৰ অন্তিম কালৰ বাণী “কুকুলত পিণ্ড দিবলৈকো কাৰো নথলে। হায়! মোৰ বংশ নিৰ্বংশ হবলৈকে ইমান আনন্দ হৈছিল! মোৰ এয়ে শেষ।” নাটখনত দুৰ্য্যোধনৰ এয়ে শেষ ৰচন আৰু ইয়াতেই তেওঁৰ চৰিত্ৰাঙ্কনৰ শেষ বিন্দু; দুৰ্দান্ত দান্তিক দুৰ্য্যোধনৰ

আকাশ-লজ্জী আকাজ্জাৰ শোকাৱহ পৰিণতি, দুৰ্জয় হুবহু দুই মনৰ কৰণ নিশ্চলতা। ইয়াৰ আগতে ৰচিত অসমীয়া কোনোখন নাটতে দুৰ্য্যোধনৰ চৰিত্ৰত এনে শোকাৱহ ৰূপ দেখা নাযায়।

নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিৰ বাবে ইয়াত আছে বৈতালিকৰ গীত, ভৈৰৱীৰ গীত, নগৰৰ গাভৰু সকলৰ গীত, আৰু আটাইতকৈ অকৰ্ষণীয় চৰিত্ৰ ‘সন্ত’। সন্তৰ চৰিত্ৰত হাঁহি-ধেমালিৰ মিঠা মিঠা উপকৰণৰ অভাৱ নাই। সন্তৰ অশাস্ত মনত নৰ্ত্তকী কেইজনী “বাঘিনী”, “কচাইখাটা”; ইপিনে আকৌ সেই কেইজনীকেই তেওঁ বুকৰ “কাঁলজা”, “পেমলতা-ভেমলতা-আকাশীলতা” বুলি সাৱটি ধৰে। এই একেজন সন্ত মহাপণ্ডিতো; সেয়েহে তেওঁ এঠাইত গীত। মহাশাস্ত্ৰৰ উপদেশ-ধ্বনিও মুণ্ডনাই থকা নাই, বোলে “যুদ্ধ কৰি মৰিলেও সন্তোষ, জু লেও সন্তোষ” (২য় অঃ ৮ম দৃঃ)। এবাৰ আকৌ বৰ্ণনাৰাত শুকান ফু এটা মাৰিও বৰ্ণনাত্ৰত ডেও দিয়ে, ইপিনে আকৌ গাভৰু ভৈৰৱীহঁতক দেখা পাই তাহাঁতৰ সৈতে ঘৰখন পাতিবলৈও মন মেলে।

‘ব’ৰাগী’ৰ চৰিত্ৰত নাট্যকাৰে অইন এটা মনোহৰ ৰূপ আৰোপ কৰিছে। তেওঁ ব’ৰাগীৰ বেশে বৰ্ণনাত্ৰত ঘূৰি-ঘূৰি শেষত নিজকে নিজে “অজব অমৰ মহাকাল” বুলি পৰিচয় দিলে। কুন্তী-ব’ৰাগীৰ কথোপকথন এই প্ৰসঙ্গত মন ধৰিব লগীয়া—

“ব’ৰাগী—সকলো নিমিত্ত মাগোঁ মই সকলো ধৰ্মসলালাৰ মুখত আছোঁ।

কুন্তী—আপুনি যদি ঘাই, সাক্ষাৎ কৃষ্ণকণী ভগৱন্তৰ আৱশ্যক কি ?

ব’ৰাগী—ময়ো তেওঁৰ ভৃত্যমাত্ৰ.....সৌৱা দেখিছা মহান্ জ্যোতি, তাত সকলো লীন গৈছে (ওপৰত জ্যোতি ৰূপৰ বিচিত্ৰ আৰৱণ। সকলো ধৰ্ম লাগি চাই থাকে। ব’ৰাগী গুচি যায়)।

কুন্তী—নিষ্ঠুৰ কাল পলাই গুচি গ’ল” (৫ম অঃ ৮ম দৃঃ)।

বৰ্ণনাত্ৰত আত্মীয়-স্বজনৰ বিকল্পে অল্প লব লগীয়া হোৱাত মোহ-প্ৰাপ্ত পাৰ্থৰ প্ৰতি পাৰ্থ-সাৰথিৰ যিখিনি কৰ্ম যোগৰ উপদেশ, সি আশ্চৰ্য দীঘল হোৱাত ৰঞ্জিত নাটকীয় চমৎকাৰিত্বৰ হ্ৰাস হৈছে বুলি নকৈ নোৱাৰিব। কিন্তু কৃষ্ণই যেতিয়া বিশ্বৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰে অৰ্জুনৰ মোহ হ্ৰাস হ’ল : তেওঁ হাতত গাওঁৰ তুলি ললে আৰু ভৈৰৱ নিনাদে গীত জুৰিলে—“কাল কৰালে গ্ৰাসে চৰাচৰ। ৰক্ষিত আজি যত দেৱ-নৰ।” এই দৃশ্য সুন্দৰ নাটকীয় শৈলী-সম্পন্ন।

শৰাইঘাট :—“দেশতকৈ মোমাই ডাঙৰ নহয়” এই অমোঘ মহোচ্চাৰণ কৰি এদিন শৰাইঘাটীয়া মহাভৈৰৱ বাঁৰ লাচিত বৰদুকনে নিজ মোমায়েকৰ ভিত্তি ভবোৱাল বহুৱাই বৰ জয় কৰিছিল, অসম দেশ বতালৰ কবলৰ পৰা মুক্ত কৰিছিল। অসম-ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ এই কাহিনীকে ভিত্তি কৰি পোন প্ৰথম গোহাঞিবৰুৱাৰ

‘লাচিত বৰফুকন’ (১৯১৫) আৰু বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ’ (১৯১৫) নামৰ পূৰ্ণাঙ্গ নাই হ’লেন ওলায়। বিনন্দ বৰুৱাৰ ‘শৰাইঘাট’ এই বিষয়ৰ তৃতীয় পূৰ্ণাঙ্গ নাট। প্ৰথম গৰাকিয়ে বুৰঞ্জীৰ বৰ ঘৰত কাল্লনিক প্ৰেমপটৰ বৰগীৰা পাৰি ছদ্মবেশী চৰিত্ৰক বহুৱালে, আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি আদৰ্শ দেখুৱালে। দ্বিতীয়জনে বুৰঞ্জীৰ কাহিনীক হাস্যৰসৰ চূপহিত ভৰাই চিঠি-পত্ৰৰ বিনিময়ত কাহিনী প্ৰকাশ-শৈলী অৱলম্বন কৰিলে। বিনন্দ বৰুৱাৰ নাটত আকৌ বুৰঞ্জীৰ মূল বিষয়টো গৌণ আৰু কাল্লনিক প্ৰাসঙ্গিক বিষয়সমূহে মুখ্যস্থান অধিকাৰ কৰা দেখা যায়। তলত উল্লেখ কৰা এই তিনিটা প্ৰাসঙ্গিক বিষয় নাট্যবস্তুৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰৰূপে প্ৰতীয়মান হয়—

(১) চিত্ৰসেন বৈৰাগী—নাট্য কাহিনীৰ প্ৰাৰম্ভতে লাচিত স্বৰ্গদেৱৰ আদেশ শিৰোধাৰ্য্য কৰি লোৱাৰ লগে লগেই ছদ্মবেশী পালী সেনাপতি চিত্ৰসেন বৈৰাগী বেশেৰে জীয়েক বস্তীক লগত লৈ, “হাতী হেৰুৱালো লিহিৰী বনতে” শীৰ্ষক গীত ফাকি গাই, সংসাৰ-বিৰাগৰ ছুমুনিয়াহ চাৰে। অথচ, আগতে হৈ যোৱা অসম-মোগল যুদ্ধৰ চিত্ৰসেন এজন বীৰ যোদ্ধা।

(২) বিশ্বাসঘাতক ত্ৰিলোচন—ইতিহাস-বৃত্তান্তৰ কিঞ্চিৎ অগ্ৰগতিৰ লগে লগেই আমাৰ দৃষ্টি বিশেষ ভাবে আকৃষ্ট হয়—ত্ৰিলোচন নামৰ এটা চৰিত্ৰৰ প্ৰতি। ত্ৰিলোচন কোঁৱৰৰ চাউল খাই পাণ্ডৱৰ গুণ গোৱা অঘাইতং লোক। ইয়াত সি মোগলৰ ধন খাই সিহঁতক অসমীয়াৰ বণ-সজ্জা সম্পৰ্কীয় ডাঁৱৰ বাতৰি ডাঁবে যোগাই আছে; ইপিনে পানীফুকনৰ জীয়াৰী লীলাকো অন্ধশায়িনীৰূপে লাভ কৰিবলৈ উত্ৰাৱল হৈছে, অভিসন্ধিত লিপ্ত হৈছে। কিন্তু লীলাই পালী সেনাপতি নিত্যানাৰায়ণকহে গোপনে ভাল পায়।

(৩) বস্তী-মনোহৰ উপকাহিনী—নাট্যাকৰ্ষণৰ তৃতীয় চিত্ৰ বস্তী-মনোহৰ উপকাহিনী। অসম-মোগল বণত চকুৰ দৃষ্টি হেৰুৱাই আজীৱন অন্ধ হৈ সংসাৰ নিকাৰ ভুঞ্জি থকা এজন বৃদ্ধ সৈনিকৰ পুত্ৰ মনোহৰ। মনোহৰো সৈনিক; মোগলৰ শিবিৰত বন্দী হৈ আছিল আৰু বস্তীও বিচাৰি গৈ সেই শিবিৰতে মোগলৰ কবলত পৰি বশ হৈ থাকিব লগীয়াত পৰিল। গাভৰুৰ প্ৰেম-চুম্বকে ঘটনাচক্ৰত মনোহৰক আনি শিবিৰতে তেওঁৰ ওচৰ চপালে।

বুৰঞ্জীৰ সতেজ চৰিত্ৰ লাচিত আৰু বামসিংহ নাটকত ক্ষীণ, নিস্তেজ, নিশ্ৰুভ। যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত বৃত্তান্তসমূহ অতি সংক্ষেপ ভাবে দেখুৱাই ওপৰত উল্লেখ কৰা প্ৰাসঙ্গিক বিষয়সমূহতে নাট্যকাৰে প্ৰধানভাৱে মনোনিৱেশ কৰিছে আৰু কবি-শিল্পীসকলে তুলিকাৰে আনুষঙ্গিক বিষয়ৰ চৰিত্ৰাৱলী আদৰ্শৰ সাঁচত ঢালি বংচীয়া কৰি তুলিছে।

কালত মনোহৰে আদৰ্শ বীৰৰ দৰে সমুখ সন্দ্ৰোমত জপিয়াই জগদ্ধামৰ নাম

সুৰ্ভবি প্ৰাণভাগ কৰিলে, চিৰ-প্ৰেয়সী বস্তীৰ নাম লবলৈও পাহৰা নাই। বস্তীয়েও সতী-সাক্ষী ভাৰতীয় বমণীৰ চানেকি দেখুৱাই, “মোৰ জীৱনে ধৰণে মনোহৰ আৰাধ্য দেৱতা” এই বুলি বিহ খাই জীৱনৰ শেষ বস্তু হুমুৱালে; লগে লগে নিত্য-লীলাৰ শুভমিলন বাঞ্ছা কৰি আলীৰ্বাদ দিলে “তোমালোকত হৰ-গৌৰী বসতি হক।” বিশ্বাসঘাতক ত্ৰিলোচন ধৰা পৰি শাস্তি ভুগিলে; এই চৰিত্ৰৰ যোগেদি ছুইটৰ দমন দেখুৱাই, বসপাত্ৰত শাস্ত্ৰীয় নীতিৰ আধাৰ স্থাপন কৰা হৈছে। বুৰঞ্জীৰ বণক্ষেত্ৰ নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিত ধৰ্মক্ষেত্ৰলৈ কপান্তৰিত হ’ল, জাতি-বিজাতিৰ মহান আদৰ্শত মহামিলনৰ স্থান ৰূপে কপায়িত হ’ল, য’ত নাই উচ্চ-নীচ সাম্প্ৰদায়িক ভেদাভেদ, য’ত নাই উচ্চ-নীচৰ ক্ষুদ্ৰ ব্যৱধান। এই প্ৰসঙ্গত নাট্যকাহিনীৰ সামৰণি পটৰ শেষ ছোৱালৈ চকু ফুৰালেই কথাষাৰ ফটফটীয়াকৈ ওলাই পৰিব—

“লাচিত—পবিত্ৰ শৰাইঘাট, য’ত মাতৃভূমিৰ বন্ধাৰ নিমিত্তে সহস্ৰ সহস্ৰ অসমীয়াই বুকুৰ তেজ ঢালিবলৈ পিছ হোঁহকা নাই, য’ত মনোহৰৰ নিচিনা স্নামী আৰু বস্তীৰ নিচিনা পত্নীৰ এৰাএৰি হৈছে। এই শৰাইঘাটৰ স্মৃতিয়ে ভৱিষ্যত অসমীয়াক অনুপ্ৰাণিত কৰিব……(চৈয়দ হাচানক দেখি) আপুনি কোন ?

হাচান—মই মুছলমান। ভয় নাখাব। মুছলমান যদিও……সামান্য তীৰ্থযাত্ৰী মাত্ৰ, বিশ্বাস কৰক।

লাচিত—বিশ্বাস নকৰিবৰ কোনো কাৰণ নাই।

হাচান—হিন্দু আৰু মুছলমান একেজন ঈশ্বৰে সৃজিত। মানুহৰ মাজত মাথোন পাৰ্থক্য। ঈশ্বৰ সিমানে ঠেক নহয়।

লাচিত—আপোনাৰ নাম কি ?

হাচান—মোৰ নাম চৈয়দ হাচান।

লাচিত—আপুনি চৈয়দ হাচান! আপোনাৰ নিৰ্বাসন পৰ্য্যন্ত সকলো কথা শুনিলো। হিন্দু বুলি আমাক ঘিণ নকৰিব।

হাচান—হিন্দু আৰু মুছলমান ক্ৰমে একতা-পাশেৰে বন্ধ হৈ আহিছে। এনে এদিন আহিব যিদিনা হিন্দু আৰু মুছলমান দুবুলি মানুহে এই দেশৰ সকলো মানুহক এটা মাত্ৰ জাতি বুলি ভাবিবলৈ বাধ্য হব। তেতিয়া হিন্দু আৰু মুছলমান দুয়ো গোট খাই হৰ ভাৰতবাসী।

লাচিত—ঠিক কথা বীৰ, এনে এদিন আহিব যিদিনা হিন্দু-মুছলমান নিৰ্বিশেষে সকলো অসমীয়াই নিজৰ জাতীয় গোৱৰ বন্ধা কৰিবলৈ হয়তো এই শৰাইঘাটতে গোট খাব।”

লাচিত—হাচানৰ এই কথোপকথনত নাই শৰাইঘাটীয়া অসমীয়া নৈতৰ কথা,

নাই দিল্লীৰ মোগল বাহিনীৰ কথা; আছে মাথোঁ সৰ্বভাৰতীয় হিন্দু-মুছলমানৰ মহামিলনৰ এটি স্মৃতিমান আদৰ্শ, নাট্যকাৰৰ অতি হেপাহৰ, অতি আদৰৰ কল্পিত মানস চিত্ৰ।

‘বেঙেনা বহনু’ আৰু ‘টি-টি-হেই’ হাতৰ খজুৱতি-মৰা গাৰ্ভলীয়া বসাল চিত্ৰ। ছয়োটাতে নাট্যকাৰৰ মৌলিকতা আছে, বস-পৰিৱেশন শক্তিৰ আধাৰ আছে। শব্দৰ ইন্দুজাল তৰিও বেজবকৰা প্ৰমুখ্যে ছই-চাৰিজন নাট্যকাৰে এসময়ত হান্সবসৰ যোগান ধৰাৰ চেষ্টা চলাইছিল। ‘টি-টি-হেই’ নাটতো এই লক্ষণ চকুত-লগা। গহীন নাট ‘পাৰ্থ-সাৰথি’তো এনে প্ৰচেষ্টাৰ আভাস ঠায়ে ঠায়ে পোৱা যায়। কুক্লেত্ৰ বণাঙ্গনৰ দাঁতিৰ আলিবাটত তিনিটা চিকাৰীয়ে বিপুল ধন ঘটাৰ কথা সূঁৱৰি হাঁহি হাঁহিয়েই বিতত হ’ল এইদৰে—

“১ম চিকাৰী—হেৰ’ সোপাসোপ

২য় ” — ” ঘোকাঘোক

৩য় ” — বেলবেলীৰ মাকে আজি ভাল পাব মোক”

(৫ম অঃ ১ম দৃঃ)

সেইদৰে ‘শৰাইঘাট’ নাটতো বণক্লেত্ৰত অন্ধ সৈনিকৰ পৰিচালনাত এমখা সৈগুই গড়ৰ মুখত এটা ডাঙৰ খুটা পুতিব ধৰা দৃশ্যত শব্দগত বসাধাৰটোলৈ আমাৰ চকু পৰে—

“অন্ধ—গুৱাহাটীত।

অন্ধ—সোপাসোপে।

সৈগুদল—হেইছো।

সৈগুদল—হেইছো।

অন্ধ—লাগিল যুদ্ধ।

অন্ধ—হ’ল বন্দী।

সৈগুদল—হেইছো।

সৈগুদল—হেইছো।

অন্ধ—মৰিল বঙাল।

অন্ধ—উঠিল ইবাৰ।

সৈগুদল—হেইছো।

সৈগুদল—হেইছো।”

(২য় অঃ ৩য় দৃঃ)

১৯১৫ চনত ৰচিত গোহাঞিবকৰাৰ ‘লাচিত বৰফুকন’ আৰু বেজবকৰাৰ ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ত বিনন্দ বকৰাৰ ‘শৰাইঘাট’ৰ উদাৰ-উদাস্ত শব্দধ্বনি শুনা নাযায়। সংখ্যাত তাকৰ হলেও, এই ছয়োখন নাট বিনন্দ বকৰাৰ বিনন্দীয়া অৱদান, ধেমেলীয়া চুটি নাট দুখনি তাহানিৰ নিদানৰ মাত।

আনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱা (১৯০৭ খৃঃ —)

বিজয়া—(১৯৩২ খৃঃ)

নল-দময়ন্তী—(১৯৩৪ খৃঃ)

বিসৰ্জন—(১৯৩৩ খৃঃ)

কপৌ কুঁৱৰী—(?)

কমতা-কুঁৱৰী—(১৯৪০ খৃঃ)

• নীলাঞ্জন—(?)

অপ্ৰকাশিত নাট পঞ্চমী—[‘বাগী সন্মিলন’ত অভিনীত নৃত্য-গীতি সম্বলিত ৰূপক]
ফুলবা—[গীতি-নাটিকা ; অনাৰ্ঠৰ যোগে প্ৰচাৰিত]

যোৰহাট-নিৱাসী আনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱাক সাধাৰণতে “বকুল বনৰ কবি” বুলি কোৱা হয়। বকুল বনৰ আকুল কবি বৰুৱাই ‘পবাগ’, ‘হাফিজৰ শুব’ আদি কবিতা থুপিৰ যোগেদি কাব্য জগতত খ্যাতি অৰ্জন কৰাৰ লগে লগে ছখনকৈ নাট ৰচনা কৰিও মঞ্চজগতত আত্ম-পৰিচিতি দিব পাৰিছে।

বিজয়া :—মূল বিষয়—স্পেইন দেশীয় সাহিত্যত আৱদ্ধ মধ্যযুগীয় এক কৰুণ প্ৰণয়-কাহিনী অৱলম্বন কৰি, ঊনবিংশ শতিকাৰ প্ৰথম ভাগত “La Amentes de Ternal” (‘টেকয়েল নগৰৰ প্ৰণয়ী’) নামেৰে এখন নাট ৰচনা কৰা হৈছিল। নাট্যকাৰ জুৱান হাৰ্টচেনবুছ। ইছলাম-ধৰ্মী মুৰ সম্প্ৰদায়ৰ মানুহে সেট সময়ত স্পেইনৰ অংশ-বিশেষত ৰাজত্ব কৰে। সেইমতে ভালেন্ডিয়া প্ৰদেশত এজন মুৰে ৰাজত্ব কৰিছিল। টেকয়েল নগৰ এই প্ৰদেশৰ বাহিৰত। ৰজাজনৰ সৈতে তেওঁৰ বেগমৰ শ্ৰীতি ভাব নোহোৱা হ’ল আৰু বেগমে স্পেনীয় ডেকা এজনৰ সং লৈ ভালেন্ডিয়া ৰাজ্য ত্যাগ কৰিবলৈ মনস্থ কৰে। ঘটনা চক্ৰত ডেকাজন এবাৰ বন্দী হ’ল আৰু বেগমৰ অনুগ্ৰহতহে মুক্তি লাভ কৰিলে। ডেকাৰ ঘৰ টেকয়েল চহৰত ; তেওঁৰ নাম মাৰ্ছিল। সেই নগৰৰ ইজাবেল নামেৰে ছোৱালী এজনীক তেওঁ ভাল পাইছিল, কিন্তু মাৰ্ছিল। দুখীয়া হোৱা বাবে তেওঁক ছোৱালীজনী দিয়া নহ’ল। কিন্তু তেওঁৰ প্ৰতি ইজাবেলৰ গাঢ় প্ৰণয় ভাব দেখি, বিদেশলৈ গৈ চহকী হবৰ বাবে মাৰ্ছিলক ছবছৰ সাত দিন সময় দিয়া হ’ল। এই উদ্দেশ্যেই বেচাৰা প্ৰেমিক দেশে-বিদেশে ঘূৰিপকি ডকাইতৰ হাতত বন্দী হৈ শেষত বেগমৰ অনুগ্ৰহত উদ্ধাৰ পায়।

বেগমৰ নাম জুলিয়া। তেওঁ মাৰ্ছিলৰ প্ৰেম ভিখাৰিনী হয়, কিন্তু মাৰ্ছিলাই ইজাবেলৰ বাহিৰে অইন কাকো গ্ৰহণ নকৰে। মাৰ্ছিল। বুদ্ধিমতী ছোৱালী। মাৰ্ছিল। বন্দী অৱস্থাত আৱদ্ধ হৈ থকা কালত ভালেন্ডিয়াৰ ৰজাক আক্ৰমণ কৰাৰ এটা গুপ্ত বড়বস্ত্ৰ তেওঁ আৱিষ্কাৰ কৰে ; কিন্তু বন্দী হৈ থকা বাবে একো কৰিব নোৱাৰাত পৰিল। সেইদেখি কাপোৰ এখনত তেজৰ আখৰেৰে সেই গুপ্ত বড়বস্ত্ৰৰ

এই নাট ‘বিজয়া বনচূৰ’ ছদ্ম-নামত ‘বাগী’ত (সংখ্যা ?) প্ৰকাশ হৈছিল।

কথাখিনি তেওঁ লিখি থয় আৰু শেষত বেগমৰ উদাৰতাৰ প্ৰতিদান ৰূপে, বজ্জাক উদ্ধাৰ কৰিবৰ মানসেৰে, বেগমক তাৰ সন্ধান দিয়ে। কিন্তু বজ্জাৰ ওপৰত বেগমৰ বিৰূপ দৃষ্টি ; ইপিনে প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাত হৈ মাৰ্ছিলাৰ ওপৰতো তেওঁৰ ঈৰ্ষা। ছবছৰ সাতদিনৰ ভিতৰত মাৰ্ছিলা যদি চহকী হৈ উলটি আহিব নোৱাৰে, ইজাবেলক ডন্ বড়িগো নামৰ এজন ডেকালৈ বিয়া দিয়াৰ কথা। ডনে ইতিমধ্যে ইজাবেলক পাবলৈ ব্যস্ত হৈ পৰিছে আৰু ইজাবেলৰ পৰিয়ালক বিমোৰত পেলাইছে। এনেতে এদিম জুলিমাই মূৰ-ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি ইজাবেলৰ ঘৰত উপস্থিত। তেওঁ ইজাবেলক ক'লে যে মাৰ্ছিলা ভালেন্দিয়া ৰাজ্যৰ বেগমৰ প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাত হৈ হৈ মৃত্যু-মুখত পৰিছে। এই কথাত ইজাবেল মূৰ্ছা গ'ল। ইজাবেলৰ মাকে তাইক বড়িগোক বিয়া কৰাবলৈ বাধ্য কৰালে। কিছুদিনৰ পিছত বিপুল বৈভৱৰ গৰাকি হৈ মাৰ্ছিলা ঘৰলৈ উলটে, কিন্তু ইজাবেলৰ বিয়া হৈ যোৱা দেখি তেওঁৰ মূৰত সৰগ পৰিল। ক্ৰমান্বয়ে সকলো বহন্তৰ ফটা জাল ওলাই পৰিল ; মাৰ্ছিলাই মৃত্যু বৰণ কৰি স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলালে। ইয়াৰ বাবে একমাত্ৰ দোষী ইজাবেল, এই কথা নিজ মুখে স্বীকাৰ কৰি তায়ো পৰজন্মৰ মিলনৰ ছবি বুকুত বান্ধি লৈ মৃত্যু মুখত পৰিল।

স্পেনীয় নাটখনৰ সাৰাংশ ইমানেই, আৰু ইয়াৰ আলম লৈ কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈয়ে 'আৱাহন'ত এটা প্ৰবন্ধ লিখে ('আৱাহন' ১ম বছৰ ৩য় সংখ্যা)। প্ৰবন্ধটোৰ নাম 'স্পেনিচ সাহিত্যত ৰোমিয়-জুলিয়েট'। এই প্ৰবন্ধৰ ভেজা লৈ 'বকুল বন'ৰ বৰুৱাই 'বিজয়া' নাটখন ৰচনা কৰিছে। সৰ্বভাৰতীয় ভিত্তিত ৰচিত এই নাটখনিye সৰ্বভাৰতীয় ধান-ধাৰণাৰ এটি স্পষ্ট আভাস দাঙি ধৰিছে। বৰুৱাৰ নাটকীয় কাহিনীৰ আধাৰ-স্থল উদয়পুৰ আৰু লক্ষ্মী। উদয়পুৰৰ ধনী ব্যক্তি বিজয়সিংহ ; তেওঁৰেই গাভৰু জীয়েক বিজয়াক কেন্দ্ৰ কৰি দুটি প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে, বিশ্বসিংহ আৰু দীনদাস। বিশ্বসিংহ দীনদৰিদ্ৰ, গতিকে বিজয়াৰ মাক-বাপেকে জীয়েকক তেওঁলৈ বিয়া নিদিলে ; কিন্তু ছোৱালীয়ে আকৌ মনে-চিতে ভাল পাইছিল তেওঁকেহে। ধন-সোণৰ চিক্মিকনি দেখুৱাই দীন দাসে বিজয়াক বিজয়াৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ল, আৰু ইয়াৰ পৰিণাম বিষময় হৈ উঠিল। বিবাহী বিশ্বসিংহই গোটেই জীৱন বিজয়াৰ নাম জপ কৰিয়েই কটালে, অশেষ কষ্ট ভুগিলে আৰু শেষত মৃত্যু-মুখত পৰিল। বিজয়াই তেওঁৰ মৃতদেহ সাৱটি আকুল শ্ৰবে মনৰ চিৰ সঞ্চিত ভাবটি আকৌ এবাৰ শেষ মুহূৰ্ত্তত প্ৰকাশ কৰি, চিৰ-মৌন হৈ শাস্তি-ধামলৈ গতি কৰিলে। তেওঁ বেদনা প্ৰকাশ কৰিলে এইদৰে—"ময়েই সৰ্বনাশ কৰিলো। হঠাৎ এদিন ক'লো, 'মই তোমাক ঘিণ কৰো'। সেয়েই কাল হ'ল।.....কি কৰিলো! বিশ্বসিংহ! অপৰাধ মোৰ কৰিবা মৰণ। তোমাৰে আছিলো মই প্ৰাণৰ প্ৰতিমা—তোমাৰ

হৈয়েই যেন জন্ম-জন্মান্তৰে—তোমাৰ কাষতে পাঠ স্থান—জীৱন দেৱতা মোৰ।
(চলি বিশ্বসিংহৰ গাত পৰি গ'ল)” (৫ম অঙ্ক ৯ম দৃশ্য)।

নাটখনিৰ প্ৰকাশ মাধ্যম দেখাত গছ হলেও, ঠায়ে ঠায়ে আৱেগ-মুহূৰ্ত্তবোৰত ই ছন্দগন্ধী হৈ মনোবশ হৈছে। বিশ্বসিংহই বিজয়াক ভাল পায়; কিন্তু এই ভাল পোৱা যে অনন্ত-সদৃশ, অভূতপূৰ্ব, ভাষাই তাৰ উত্তৰ দিয়ে এইদৰে—

“কিমান ভাল পাঠ কৰ নোৱাৰো, কিন্তু—

বিশ্ব-খনিকৰে গোৱা পাতনি-সঙ্গীত

পশিল যিদিনা আহি নিস্তৰ্দ্ধ ধৰাত

সিদিনাই জন্ম ললে ছখনি হৃদয়ে

বিশ্বসিংহ বিজয়াৰ ছটিকপ লৈ ...

সঙ্গীত-সদৃশ এনেবোৰ আকস্মিক প্ৰোঞ্জল উল্কিয়েও ধাৰাৱাহিক গছ-প্ৰৱাহৰ তন্ত্ৰা ভঙ্গ কৰি বচনাক প্ৰাণৱন্ত কৰি তুলিছে। সেয়েহে, সমালোচকৰ ভাষাত কৰলৈ হলে, সাহিত্যৰ অগ্ৰতম অঙ্গ ইয়াৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী ‘গুণ আৰু ৰীতি’ (‘The element of composition and style’—Hudson)। এই স্পেনীয় নাটকৰ মূল স্ত্ৰী চৰিত্ৰ বা নায়িকা ইজাবেল। বিশ্ববিজ্ঞত চেক্সপিয়েৰৰ ‘ৰোমিয় আৰু জুলিয়েট’ নাটকৰ সৈতে এই নাটকৰ কাহিনীগত কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য থাকিলেও, চেক্সপিয়েৰৰ জুলিয়েটৰ দৰে স্পেনীয় ইজাবেল প্ৰেম-পাগলিনী বা উন্মাদিনী নহয়। জুলিয়েটৰ প্ৰেমত বিজুলীৰ চক্ৰকনি আছে; ইজাবেলৰ প্ৰেমত অমুহূৰ্ত্তৰ গভীৰতা আছে, প্ৰেমৰ উচ্ছ্বাস নাই। ‘বিজয়া’ নাটৰ নায়িকা বিজয়াৰ প্ৰেমে ইজাবেলৰ আন্তৰিকতা-পূৰ্ণ পুত পৱিত্ৰ প্ৰেমৰ অমুকৰণত চিত্ৰিত কৰা হৈছে। সেয়েহে প্ৰাচীন ভাৰতীয় সতী-সাক্ষী নাবীৰ আৰ্হিত জীৱনৰ অন্তিম কালত বিজয়াৰ মুখত শুনা গ’ল আকুল মৰ্মভঙ্গ এটি শব্দ—“তোমাৰ হৈয়েই যেন জন্ম-জন্মান্তৰে—তোমাৰ কাষতে পাঠ স্থান।” জন্মান্তৰবাদৰ অটল বিশ্বাস বিজয়াৰ বাণীত উদ্ভাবিত হ’ল। ভাৰতীয় নব-নাবীৰ প্ৰেম-সবসীত বিজুলীৰ ক্ষন্তেকীয়া হৃদয় চক্ৰকনিয়ে কম্পন তুলিব নোৱাৰে।

বিজয়াৰ চৰিত্ৰত পতি-প্ৰাণ আদৰ্শ ৰমণীৰ চানেকি আৰু বিশ্বসিংহৰ চৰিত্ৰত উন্নতমনা একনিষ্ঠ প্ৰেমিকৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰা হৈছে। স্পেইন দেশীয় গাভৰু ইজাবেলৰ সৈতে বিজয়া আৰু যুৱক মাৰ্ছিলাৰ সৈতে বিশ্বসিংহৰ চাৰিত্ৰিক সাদৃশ্য চকুত পৰে। হয়ো নায়ক-নায়িকা প্ৰাচীন ভাৰতৰ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ গাঁচ-চৰিত্ৰ (Type character)। এই আদৰ্শই আমাক সোঁৱৰায় নল-দময়ন্তীৰ দাম্পত্য আদৰ্শ, সীতা-সাবিত্ৰীৰ পতি-প্ৰাণ চিত্ৰ।

কাহিনী স্পেইন দেশীয় হলেও, তাক ভাৰতীয় আকাৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাত

নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হৈছে। ইয়াৰ আগতে পদ্যধৰ চলিহাৰ ‘অমৰ-লীলা’ (১৯১৯ ; Romeo and Julietৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ)ত এনে এটা কাহিনীৰ নাট্যৰূপ দিয়া হৈছিল। নাট দুখনৰ সাদৃশ্যও নোহোৱা নহয় ; ‘অমৰ-লীলা’ৰ ঘটনাস্থলী ৰাজপুতনা, উদয়পুৰ, পাত্ৰ-পাত্ৰী-বিশেষৰ নাম বিজয়সিংহ, কমলা। ‘বিজয়া’ নাটৰো অগ্ৰতম ঘটনাস্থলী উদয়পুৰ আৰু পাত্ৰ-পাত্ৰী-বিশেষৰ নাম বিজয়সিংহ, কমলা। অৱশ্যে নামাকৰণৰ সাদৃশ্য অনুকৃত নহৈ আকস্মিক হবও পাৰে। সি যি কি নহওক, ‘বিজয়া’ নাটৰ কাহিনী সংস্থাপনত নাট্যকাৰ বৰুৱাৰ সৃজনী শক্তি আৰু নাট্য প্ৰতিভাৰ পৰিচয়ৰ অভাৱ নাই। ‘অমৰ-লীলা’ নাটৰ পূৰ্বতে দেৱানন্দ ভৰালীৰ ‘ভীমদৰ্প’ আৰু ছগৈশ্বৰ শৰ্ম্মাৰ ‘চম্পাৱলী’ আদি নাটতো বিদেশী কাহিনী-বিশেষক ভাৰতীয় ৰূপ দিয়া হৈছিল।

‘বিজয়া’ৰ নাট্যবস্তু স্পেইন দেশীয় উপাখ্যান। এই বিষয়ত নাটখনি পৌৰাণিক। কিন্তু পৌৰাণিক কাহিনীৰ সপোন-সদৃশ অলৌকিকতা ইয়াত প্ৰায় নাই বুলিবই পাৰি। মাৰ্ছিলা আৰু ইজাবেলৰ যি বিবাহ চৰ্ত্ত আছিল ‘ছবছৰ সাত দিন’, ইয়াত প্ৰাচীন ভাৰতীয় সমাজ বীতিৰ আভাস আছে। কাহিনীৰ কোনো কোনো অংশত বুৰঞ্জীৰ আঁচৰ পৰিছে। তথাপিও গোটেইটো কাহিনী সামাজিক ৰূপত নিজস্ব গঢ় লৈ আত্মবিকাশ লাভ কৰিছে। প্ৰেম-পৰিমল অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ মহোষধ অসীম ধৈৰ্য্য আৰু সহিষ্ণুতাই স্বতঃপ্ৰসিক্ত সত্য। ইজাবেল আৰু মাৰ্ছিলাৰ প্ৰেমাসিক্ত অন্তৰ দুখনি এই গুণেৰেই উজলি মহিমা-মণ্ডিত হৈ উঠিছে। স্পেইন দেশীয় আখ্যান ভাগৰ ওপৰত ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ জিলিকনি পেলাই নাট্যকাৰে সৰ্বভাৰতীয় দৃষ্টিকোণেৰে হিন্দু-মুছলমানৰ মহা-মিলনৰ যি মধুৰ কল্পনা কৰিছে, সি নাট্যকাৰজনৰ উন্নত সমাজ-চেতনাৰ উৎকৃষ্ট প্ৰমাণ। লক্ষ্যৰ বিষয়া আদিল আৰু বিশ্বসিংহৰ ওচৰচুবুৰীয়া পুৰঞ্জয়ৰ কথা-বতৰাত এই ভাব প্ৰকাশ পাইছে এইখিনিতে—

“আদিল—মোগল আক্ৰমণৰ কথা মনত পৰিলে মুছলমানক ঘিণ কৰিবৰ মন যায় নহয়নে ?

পুৰঞ্জয়—স্বাধীনতাৰ শত্ৰু বুলি, স্বদেশৰ শত্ৰু বুলি, সকলোকে ঘিণ কৰো, কিন্তু কেৱল মুছলমান বুলি নহয়।

আদিল—অতীতৰ কথা সুইবি মোৰ ওপৰত আপোনাৰ খং উঠা নাই কিয় ?

পুৰ—যেতিয়া মুছলমানে ভাৰতক জয়ভূমি বুলি গ্ৰহণ কৰিছে, যেতিয়া মুছলমানে ভাৰতৰ কল্যাণ কামনা কৰিছে, আমি কিয় ভাই বুলি বুকুত তুলি নলম ? কেৱল জাতিগত ঈৰ্ষাৰ জুই জ্বলাই ভাৰতক কিয় অপমান কৰিম ?

আদিল—এই উদাৰ বাক্য এনে মিলন প্ৰয়াস আজি হিন্দু-মুছলমানৰ

প্ৰয়োজন। গোটেই ভাৰত এক হওক, হিন্দু-মুছলমান এক হওক” (৫ম অঙ্ক, ২য় দৃশ্য)। (বৰুৱাৰ ‘কমতা কুঁৱৰী’তো থকা এনে ধৰণৰ বচন তুলনীয়)।

নাট্যকাৰে স্পেইন দেশীয় বীতি-নীতিৰ আলমত ভাৰতীয় পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিছে এইদৰে—

ভাৰতীয় হিন্দু-মুছলমানৰ মাজত সাম্প্ৰদায়িক পাৰ্থক্য আছে মঁচা, কিন্তু হৃদয়ৰ ওদাৰ্থ আৰু অন্তৰৰ দয়া-দাক্ষিণ্যই মানুহক দেৱতাৰ শাৰীলৈ লৈ যায়। লক্ষ্মীৰ জুলিমায়ে উদয়পুৰৰ অজ্ঞাত-কুল-শীল হিন্দুবীৰ বিশ্বসিংহক বন্দীশালৰ পৰা মুক্ত কৰি এই আদৰ্শ দেখুৱালে। নাট্যবস্তু বিস্তাৰ প্ৰসঙ্গত উদয়পুৰৰ পাহাৰ-পৰ্বত অতীতৰ কীৰ্ত্তিস্তম্ভ ৰূপে দেখুওৱা হৈছে। একো ছটা শিলত একোজন ৰাজপুত বীৰৰ বীৰত্ব-কাহিনী সোণোৱালী আখৰেৰে অঙ্কিত আছে। বৰ্ণনাৰ ঠায়ে ঠায়ে আমি দেখো, “ভাৰতী আই”ৰ ৰূপ মনোহৰ, উজ্জলি উঠা “গৌসানী যেন ছোৱালা”, “দহলাখ স্বৰ্ণমুদ্ৰা;” লগে লগে শুনো “কম্বোজীয়াত ভৈৰৱ গীত”, “মধুৰ স্মৃতি” সনা “প্ৰস্তাৱনা” গীত, স্তৰে স্তৰে অনুভৱ কৰো ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ পুত পৰশ, জন্ম জন্মান্তৰে গঁথা স্বামী-স্ত্ৰীৰ মধুৰ সম্বন্ধ—“পৃথিৱী ধ্বংস হ’ব পাৰে, কিন্তু বিশ্ব-বিজয়া ধ্বংস নহয়।” যুঁহুৰ পিছত মানুহৰ “প্ৰাণ-পক্ষী” উৰি যায়। অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰমতে পূৰ্ণাঙ্গ নাটকীয় কাহিনীৰ পাঁচটা ভাগ বা “অৱস্থা” থাকে, যেনে, আৰম্ভ, প্ৰযত্ন, প্ৰাপ্ত্যাশা, নিয়তাপ্তি আৰু ফলাগম। ‘বিজয়া’ নাটত এই পাঁচটা ‘অৱস্থা’ৰ স্থিতি-বোধ কাহিনী-ভাগত এইদৰে লক্ষ্য কৰা যায়—

বিজয়াৰ বিশ্ব-বিমোহিনী মূৰ্ত্তি হিয়াত আঁকি লৈ বিশ্বসিংহই অৰ্থোপাৰ্জনৰ উদ্দেশ্যে বিদেশ খাটিলে আৰু উদ্দেশ্য সাধন কৰি বিজয়াৰ সঙ্গ সুখ আশা কৰি ঘৰলৈ উলটিল। ইতিমধ্যে জুলিমায়ে বিশ্বসিংহৰ প্ৰেম-প্ৰতিদান নেপাই প্ৰতি-হিংসাৰ অগনিত অলি-পুৰি তেওঁৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ ঝড়গচস্ত হৈ পৰিল—এয়েই নাটকীয় কাহিনীৰ ‘আৰম্ভ’। বিজয়াক লাভ কৰিবৰ বাবে বিজয়সিংহৰ কাৰ্য্যাবলীত ‘প্ৰযত্ন’ আৰু ‘প্ৰাপ্ত্যাশা’ নিহিত হৈছে। লগে লগে প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ জুলিমাৰ কাৰ্য্য-কলাপে সমান্তৰাল ভাবে ‘প্ৰযত্ন’ আৰু ‘প্ৰাপ্ত্যাশা’ত আগবাঢ়ি ‘নিয়তাপ্তি’ (বিশ্বসিংহৰ ফলপ্ৰাপ্তি)ত বাধা সৃষ্টি কৰিছে (দ্বিতীয় অঙ্কৰ পৰা পঞ্চম অঙ্কৰ প্ৰায় মাজ ভাগলৈ)। বিজয়-বিজয়াৰ অপূৰ্ণ আশাৰ পৰিণতি ৰূপে বিৰহ-বিচ্ছেদ আৰু হা-হুমুনিয়াৰ ক’লা বেখাই প্ৰেম-দৃষ্টি দম্পতিৰ জীৱনৰ অৱসান ঘটালে—এয়েই নাটকীয় কাহিনীৰ ‘ফলাগম’।

বিশদৰ্জন :—ই এখন পঞ্চাঙ্ক পৌৰাণিক নাট; প্ৰথম প্ৰকাশ : ১৯০০ খৃঃ; বাৰাৰুপৰ উত্তৰা কাণ্ডৰ লক্ষ্মণ-বৰ্জন আখ্যান ‘বিসৰ্জন’ নাটৰ ভিত্তি। উত্তৰা কাণ্ডৰ

আখ্যান সমূহ প্ৰায়ে ককণ বসান্ধিত, যেনে ;—লব-কুশৰ জীৱন চৰিত, সীতাৰ পাভাল-প্ৰৱেশ, বামচন্দ্ৰৰ স্বৰ্গাবোহণ ইত্যাদি। লক্ষ্মণৰ স্বৰ্গাবোহণ আখ্যানৰ আলম লৈ ‘লক্ষ্মণ-বৰ্জন’ আখ্যা দি কোনো কোনোৱে নাট-কাব্য আদি ৰচনা কৰিছে। ‘বিসৰ্জন’ৰ আখ্যানো এই লক্ষ্মণ-বৰ্জনেই। বামায়ণৰ আখ্যান এই :—ধৰ্মাত্মা ত্ৰীবামচন্দ্ৰ বহুকাল বাজত্ব কৰি থকাৰ পিছত এদিন মূনি-ৱেশ ধৰি কাল তেওঁৰ দৰ্শন-প্ৰাৰ্থী হৈ ক’লেহি যে মৰ্ত্যবাসী স্বৰ্গবাসী সকলোৰে মঙ্গলৰ অৰ্থে তেওঁ বামৰ সৈতে গোপনে কিছু সময় কথাবতৰা হব লাগে ; যেয়ে এই গোপন মেল শুনিব, সেয়ে নিহত হব। ছৱাবত লক্ষ্মণক প্ৰতিহাৰী ৰূপে থৈ ছয়ো মন্ত্ৰণা-কক্ষত আলোচনা কৰিব ধৰিলেগৈ। এনেতে ছৰ্বাসা মূনি আহি বামৰ দৰ্শন লাভৰ বাবে ছৱাবত উপস্থিত। লক্ষ্মণে নিজৰ কৰ্তব্য আৰু দায়িত্বৰ কথা বাবে বাবে কোৱা সত্বেও, ছৰ্বাসা বাম-দৰ্শনৰ বাবে অতি ব্যগ্ৰ হৈ পৰিল ; ব্যগ্ৰতাত তেওঁৰ চকুৱে যেন অগ্নি বৰষে, ওঠ কঁপিব ধৰে। মুনিয়ে ক’লে যে তেওঁৰ প্ৰৱেশ-পথ বন্ধ কৰিলে তেওঁলোকক অভিশাপ দি তেওঁ সবংশে নিধন কৰিব। লক্ষ্মণে ভাবিলে যে এনে এটা ভুবন-বিখ্যাত বংশৰ সৰ্বনাশ হোৱা অপেক্ষা তেওঁৰ ব্যক্তিগত সৰ্বনাশ যি হয় হওক, আক্ৰেপ নাই ; ইয়াকে ভাবি তেওঁ বামক সাক্ষাত কৰিবৰ বাবে প্ৰৱেশ-পথ মুকলি কৰি দিলে। বামচন্দ্ৰয়ো ছৰ্বাসাক দেখি বজ্ৰাহত হোৱা যেন হ’ল আৰু কালক বিদায় দি তেওঁৰ সৈতে কথা-বতৰা হৈ আতিথ্য সংকাৰ কৰি বিদায় দিলে। ইপিনে লক্ষ্মণেও পূৰ্ব অঙ্গীকাৰ অনুসৰি আনন্দ মনে আগবাঢ়ি গৈ ক’লে যে লক্ষ্মণক তেওঁ বধ কৰি তেওঁৰ কৰ্তব্য পালন কৰিব লাগে। বাম বিতত হৈ পৰিল আৰু মন্ত্ৰী-পাৰিষদ সৱৰ সৈতে আলোচনা কৰি শেষত তেওঁ বশিষ্ঠৰ পৰামৰ্শ মতে লক্ষ্মণক ত্যাগ কৰি কৰ্তব্য-প্ৰতিষ্ঠাতি বন্ধা কৰিলে। কাৰণ, সাধুসকলৰ পক্ষে ত্যাগ আৰু বধ একে। লক্ষ্মণ সবমু-তীবলৈ গৈ যোগাৱিষ্ট হ’ল ; দেৱগণে পুষ্পবৰিষণ কৰিলে আৰু তেওঁ সম্বৰীৰে স্বৰ্গাবোহণ কৰিলে।

নাটখনি ককণ বসান্ধ। কেউটা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত লক্ষ্মণৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰে বিশেষ দক্ষতা দেখুৱাব পাৰিছে আৰু এই চৰিত্ৰটোৰ ভেটিতে আছে ককণ বসৰ প্ৰস্ৰৱণ। বামচন্দ্ৰই অনুজৰ পূৰ্বকৃত অপূৰ্ব-কাৰ্য্যৱলীৰ কথা পুংখানু-পুংখকৈ স্মৰি বেজাৰ কৰে। লক্ষ্মণৰ আত্ম-লজিমা-সূচক ৰচনসমূহে শোকৰ চৌ ছপ্তে উথলায়, দুই ভাতৃৰ আলিঙ্গন আৰু বিদায়-বাণী মৰ্মস্পৰ্শী হৈ পৰে। শেষত লক্ষ্মণ যেতিয়া উৰ্মিলাৰ শয়ন-কক্ষলৈ গৈ ৰূপে-বসে-গন্ধে-ভবা প্ৰমদাৰ স্বভাৱ-সমৃদ্ধ যান্না-কাননৰ পৰা শেষ বিদায় লয়গৈ, তেতিয়া ছয়োৰে চকু ঢুল-ঢুলীয়া হৈ পৰে ; কিন্তু কৰ্তব্যৰ কঠোৰ আহ্বান উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি, প্ৰিয়ভাৰ্য্যাৰ প্ৰেমপাশ

জোৰেৰে মুচৰি-সামৰি লক্ষ্মণে গৃহত্যাগ কৰে আৰু সবু নৈৰ বুকুত যোগাসন-
আকড় হৈ পাৰ্শ্ব-দৃষ্টিৰ পৰা চিৰদিনলৈ আঁতৰ হৈ গুচি যায়। মূল বামায়ণত
উৰ্মিলাৰ পৰা বিদায় লোৱা দৃশ্য নাই; অগ্ৰজ বামৰ সৈতে বিদায় লোৱা দৃশ্যয়ো
ভাত কৰণ বস উদ্ৰেক বেছিকৈ কৰিব পৰা নাই।

মূল বামায়ণত লক্ষ্মণে সবু-তীবৰ পৰা স্বৰ্গাবোহণ কৰা বুলি কোৱা আছে।
নাট্যকাৰে স্বৰ্গাবোহণ দৃশ্য দেখুওৱা কষ্টসাধ্য বুলিয়েই হয়তো লক্ষ্মণক সবুত নমুৱাই
শেষত অদৃশ্য হোৱা বুলি দেখুৱালে। স্বামী অদৃশ্য হোৱাৰ লগে লগে উৰ্মিলায়ো
সবু-পানীত আত্মবিসৰ্জন দি স্বামী-অমুগামিনী হৈ প্ৰাচীন ভাৰতৰ সতীত্বৰ আদৰ্শ
এটি দাঙি ধৰিলে, “সবু মোৰ স্বামীৰ মুক্তি পথ। সবুৰ জল মোৰ স্বামী-তীৰ্থ”
(৫ম অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)।

লক্ষ্মণ আৰু উৰ্মিলা দুয়োৰে চৰিত্ৰত ত্যাগৰ উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত আৰোপিত হৈছে।
অমিত্ৰাক্ষৰ-ছন্দ-প্ৰধান এই নাটখনিত নাট্যকাৰে বাম, লক্ষ্মণ, মহাদেৱ আদি মুখ্য
চৰিত্ৰ কেইটাত এই ছন্দ প্ৰয়োগ কৰি, গৌণবোৰত গল্প প্ৰয়োগ কৰি, ভাষাৰ যোগেদি
চৰিত্ৰগত কিঞ্চিৎ পাৰ্থক্যও দাঙি ধৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। ছন্দৰ মৃদু-মধুৰ প্ৰয়োগে
চৰিত্ৰ-বিশেষৰ ওপৰত গাভীৰ্য্য প্ৰদান কৰে, স্বভাৱ-গৰিমা বঢ়ায়। উৰ্মিলাই
লক্ষ্মণক যেতিয়া সোধে—

“নাথ,
মোলান পৰিল কিয়
প্ৰফুল্ল অন্তৰ ?
নাৰী মই, নোৱাৰো বুজিব একো
আকুল হৈছে কিয়
নয়ন তোমাৰ ?”

লক্ষ্মণে কয়—

“তুনা প্ৰিয়া,—
আজি
ৰামে বোক দিলে বিসৰ্জন।
ৰামৰ লগত মোৰ
নাই আৰু পাৰ্শ্বৰ সন্ধ্য।
তোমাৰ প্ৰেমতো আৰু
নাই অধিকাৰ।”

(৪র্থ অঃ ২য় দৃঃ)

কিন্তু ঠায়ে ঠায়ে একেবোৰ চৰিত্ৰৰ মুখতে একে পৰিৱেশতে বিনা কাৰণত ছন্দ প্ৰয়োগ নিকৰ্দ্ধ কৰি গল্প প্ৰয়োগ কৰাৰ কাৰণ বুজা নাযায়। ওপৰত উল্লেখ কৰা অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ প্ৰয়োগৰ ঠিক পাছতেই লক্ষ্মণ আৰু উৰ্মিলাই গল্পত কথা পাতে—

“উৰ্মিলা—স্বামী, আজি মোৰ বুকুৰ বান্ধোন ভাগিছে—আজি মোৰ বিপুল বেদনাৰ প্ৰৱল প্ৰৱাহত শোকাশ্ৰু বাগৰি আহিছে... ..

লক্ষ্মণ—মোৰ ইহজন্মত ভোগ লালসা, প্ৰেম-প্ৰীতি হাঁহি-অশ্ৰু, সকলো তোমাৰ হাতত সাঁচি থৈ এই জন্মৰ কাৰণে মই বিদায় খুজিছো, মোক বিদায় দিয়া!... ..” এনে আকস্মিক ছন্দ-বিবতিয়ে বস-প্ৰৱাহৰ স্বচ্ছল গতিত যে বাধা জন্মাইছে তাত সন্দেহ নাই। কিন্তু স্থান আৰু অৱস্থা ভেদে ছন্দ-বিবতিয়ে বসপ্ৰৱাহ প্ৰবল কৰে।

কমতাকুঁৱৰী—‘কমতাকুঁৱৰী’ৰ প্ৰথম প্ৰকাশ কাল ১৯৪০ চন হলেও, ‘নিৱেদন’ত নাট্যকাৰে কৈছে যে এই নাট প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ ‘নীলাম্বৰ’ প্ৰকাশৰ ছবছৰ আগতে ‘যোৰহাট থিয়েটাৰ’ত অভিনীত হৈছিল। সেয়ে হবলৈ হলে, ইয়াৰ বচনাকাল ১৯৩১ চন মানত হ’ব। সি যি কি নহওক, ছয়োখন নাটৰ মূল উৎস একে-খনি পুথি—হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ ‘কমতাপুৰ ধ্বংস কাব্য’। ইয়াৰ উপৰিও Dr. Wade’s ‘An Account of Assam’ নামৰ বুৰঞ্জীৰ ওপৰত আনন্দ বৰুৱাৰ নাট্য কাহিনী আৰু E. A. Gait চাহাবৰ ‘History of Assam’ৰ ওপৰত চৌধুৰীদেৱৰ নাট্য-কাহিনী প্ৰতিষ্ঠিত। আহুযজ্ঞিক আৰু উপকৱা কাহিনী বাদ দিলে ছয়োখন নাটৰে মূল কাহিনীৰ মৌলিক পাৰ্থক্য একো নাই বুলিব পাৰি। অথচ কাহিনীভাগ সজাই নাটকীয় গুণ-সম্পন্ন কৰি তোলাত ছয়োখন নাটৰ গুণাগুণৰ পাৰ্থক্য কেতখিনি চকুত নপৰা নহয়, যেনে, হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাই কমতা-বাণীক ‘সাদৰী’ নাম দিছে; বৰুৱায়ো এই নামকে গ্ৰহণ কৰিছে। সাদৰীৰ সখীয়েক বিমলা। চৌধুৰীৰ নাটত বাণীৰ নাম চন্দ্ৰাৱলী, সখীয়েক ললিতা। মূল বুৰঞ্জীত এই নামবোৰ পোৱা নাযায়।

কমতা-নিৱাসী ডেকা কুসুম্বৰ আৰু মন্ত্ৰীপুত্ৰ মনোহৰে বাণীৰ সখীয়েক বিমলাক মনে-চিতে ভাল পায় আৰু তেওঁৰ সঙ্গ-সুখ লাভ কৰিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে। কুসুম্বৰে মন্ত্ৰীক মনোহৰৰ এই গুপ্ত প্ৰণয়ৰ কথা কৈ তেওঁৰ মন বিষাক্ত কৰি তোলে; মনোহৰক তেওঁ কমতা ত্যাগ কৰিবলৈ আদেশ দিয়ে। মনোহৰেও পিতৃ-আজ্ঞা শিৰোধাৰ্য্য কৰি কমতা ত্যাগ কৰিলে আৰু কাশ্মীৰাসী হ’লগৈ। ইপিনে বিমলাৰো মনে-খন্দা পুখুৰীৰ পানী শুকাই গ’ল। তেওঁ বাণী সাদৰীৰ হতুৱাই মনোহৰলৈ এদিন এখন প্ৰেম-পত্ৰ লিখালে; বিমলাৰ নামটো পাছত লিখিবলৈ ধৈ দিয়া হ’ল। চিঠিখন সাদৰীয়ে নিজৰ গাক-তলত থৈছিল। অকস্মাতে এদিন নীলাম্বৰৰ হাতত সেই চিঠি পৰিল আৰু পঢ়ি চাই সাদৰীৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত তেওঁৰ সন্দেহ হ’ল। খং

আৰু বেজাৰত উতলা হৈ বজাই বাণীক নিৰ্বাসিত কৰিলে, মনোহৰক হত্যা কৰিবলৈ দৃঢ়-প্ৰতিজ্ঞ হ'ল। মনোহৰ-হত্যাৰ বাবে পুৰস্কাৰ ঘোষণা কৰা হ'ল। যথাসময়ত গুপ্তঘাটকে মনোহৰক হত্যা কৰি বজাক কটা মূৰ দিলেগৈ। তাৰ মঙহ পছৰ মঙহৰ সৈতে মিহলাই শচীপাত্ৰক ভোজন কৰোৱা হ'ল। সত্য কেতিয়াও লুকাই নেথাকে। নীলাশ্বৰে জানিব পাৰিলে, মনোহৰলৈ দিয়া প্ৰেমপত্ৰখন সাদৰীৰ নহয়, বিমলাৰহে; চুৰ্ঘোৰ সন্দেহ আৰু ভ্ৰান্তিৰ বশবৰ্তী হৈ সাদৰীক নিৰ্বাসিত কৰা হ'ল, মনোহৰক হত্যা কৰা হ'ল। প্ৰকৃত সত্যৰ সন্ধান পাই বজা প্ৰায় পগলা যেন হৈ পৰিল। নিজৰ দোষ স্বীকাৰ কৰি সাদৰীক তেওঁ ওভোটাই আনিলে। ইপিনে শচীপাত্ৰয়ো মনৰ দুখত গোড়ৰাজ্য পালেগৈ আৰু গোড়ৰ বাদচাহক কমতা আক্ৰমণ কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰিলে; বাদচাহো সদলবলে আগ বাঢ়ি আহিল। শচীপাত্ৰই কয়, কমতাৰ ওপৰত তেওঁৰ এধানো আক্ৰমণ নাই। তেওঁ কেৱল নীলাশ্বৰৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ কৰিব। স্বকৃত কুৰ্মৰ বাবে অনুতপ্ত হৈ নীলাশ্বৰে শেষত শচীপাত্ৰৰ ওপৰত আত্মনিৱেদন কৰে আৰু শচীপাত্ৰয়ো তেওঁক ক্ষমা কৰি নিজ মহৰ আৰু ওদাৰ্ঘ্যৰ পৰিচয় দিয়ে। কিন্তু গোড়ীয় শত্ৰুৰ হাতত মৃত্যু নিহত হয় আৰু নীলাশ্বৰ বন্দী হয়।

প্ৰসন্ন চৌধুৰীৰ নাটত নন্দ কেন্দ্ৰ-চৰিত্ৰৰূপে অতি শক্তিশালী আৰু নাটকীয় গুণ-মণ্ডিত। এই প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ নন্দৰ ভাৱতেই নীলাশ্বৰ নিহত হয়; বুদ্ধ শচীপাত্ৰয়ো অশেষ লঘু-লাঞ্ছনা সহ্য কৰিব লগীয়াত পৰে আৰু শেষত চয়োজনেই কমতাপুৰৰ দেৱালৰ হেঁচা খাই মৃত্যুমুখত পৰে। এইদৰে অতিশয় মৰ্মভ্ৰষ্ট নাট্য কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে। চন্দ্ৰাৰ সতীত্বৰ ওপৰত সন্দেহৰ বিষ-জাল তৰি আৰু মনোহৰৰ মাংস পিতাকক খুৱাই তৃতীয় অঙ্কৰ শেষত প্ৰসন্ন চৌধুৰীয়ে যি নাটকীয় ঔৎসুক্য সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে, বৰুৱাৰ নাটত ঘটনা প্ৰায় একে ধৰণে, এই ঔৎসুক্য উদ্ভৱ হোৱা নাই। ইয়াত কোনোটো চৰিত্ৰকে কেন্দ্ৰ চৰিত্ৰৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব নোৱাৰি। নীলাশ্বৰ, শচীপাত্ৰ, কুহুশ্বৰ—প্ৰায়বোৰ সমান্তৰাল চৰিত্ৰ। ঘটনায়ো নাটকীয় পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰাৰ বাবে, নাট্যিক 'ঔৎসুক্য'ৰ অভাৱ ঘটিছে। মাধোন ধাৰাৱাহিক গতিৰে কাহিনী আগবাঢ়ি গৈ বুৰঞ্জীৰ পটভূমি অনুসৰি অস্ত হৈছে। গোড়ৰ বাদচাহৰ হাতত নীলাশ্বৰ বন্দী হয়, শচীপাত্ৰ তীৰ্থ পৰ্যটনৰ মানসেৰে পুনৰ উলটি গুচি যায়। 'কমতাকুঁৱৰী' নাটত নাট্যকাৰে নাট্যবিনোদ সৃষ্টিৰ বাবে সুন্দৰ প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অঙ্কন কৰিছে। কমতাকুঁৱৰীৰ সৰীয়েক বিমলাক কেন্দ্ৰ কৰি মন্ত্ৰীপুত্ৰ মনোহৰ আৰু কমতা-নিবাসী ডেকা কুহুশ্বৰক লৈ এই ত্ৰিভুজ অঙ্কিত হৈছে; শেষত মনোহৰৰ মৃত্যুত বিমলা পাগলিনী-প্ৰায় হৈ পৰে। হৰিভালৰ

যোগেদি লঘুভাব, লঘু দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে সঁচা, কিন্তু নাট্য কাহিনীৰ সৈতে ইয়াৰ সম্বন্ধ বিশেষ নাই। ই নাটখনৰ অঙ্গভূষণ মাত্ৰ। ধেমালিৰ ছলেৰে ছুই-চাৰি-আষাৰ নীতি বচনো হৰিতালৰ মুখত শুনা যায়, যেনে—

“মানুহৰ সং বৰ ভাল, এৰি যাবৰ মন নেযায়। কিন্তু মানুহৰ ভিতৰত থকা পণ্ডবোৰৰ উৎপাত বৰ তিতা” (৪ৰ্থ অঙ্ক ৯ম দৃঃ)।

আৱেগ-মুহূৰ্ত্তবোৰত কবিৰ ভাষা ছন্দ-গন্ধী হৈ পৰে, যেনে—“স্বামীৰ মজ্জহ তিবোতাই খাইছে, পুতেকৰ মজ্জহ বাপেকে খাওক। যেনে অপৰাধ তেনে শাস্তি—(উদ্বস্তৰ দৰে) জলিছে—জলিছে—(হাতত তবোৱাল আছে বুলি ভাবি)। বাঙ্গলী হ’ব—প্ৰেমৰ শূণ্য মন্দিৰ তেজেৰে বাঙ্গলী হ’ব—বাসন্তী-পূৰ্ণিমা মহা অমায়িত্যত পৰিণত হব” (৪ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্য)। এই বচন ফাকি দেখাত গম্ভ, কিন্তু তাত ছন্দৰ তীব্ৰ আলোড়ন উলাই কবিৰ উপায় নাই। এই বীতি পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ ‘বাণবজা’ (১৯৩৩) নাটতো স্পষ্ট। [‘পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা’ আখ্যা দ্ৰঃ]

কপৌ কুঁৱৰী—নৃত্য-গীত-সম্বলিত ৰূপক।

নল-দময়ন্তী—পঞ্চাঙ্ক পৌৰাণিক নাট; ৩য় সংস্কৰণ; প্ৰথম প্ৰকাশকাল অজ্ঞাত।

নল-দময়ন্তীৰ মনোমোহা উপাখ্যান মধ্যযুগতেই পীতাম্বৰ কবি আদিৰ হাতত কাব্য-কাহিনী আকাৰত দেখা দিছিল। অসমীয়াত ইয়াৰ নাটকীয় ৰূপ নিৰ্মিত হয় কুৰি শতিকাৰ আদি ভাগতহে। এই নাট্যৰূপ নিৰ্মাতা সকলৰ ভিতৰত আনন্দ বৰুৱা অন্ততম। ১৯৩১ খৃষ্টাব্দত মহেন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ পঞ্চাঙ্ক ‘নল-দময়ন্তী’ নাট প্ৰকাশ হৈছিল। কলিৰ কোপ দৃষ্টিৰ ফলত নল-দময়ন্তীৰ জীৱন-জোৰা নিকাৰ-নিৰ্যাতন-ভোগ পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ কথা। পুণ্যলোক নলবজাই ৰাজ্য, ধন, মান, মৰ্যাদা সকলো হেৰুৱাই সৰ্বস্বান্ত হ’ল। ধৰ্মপ্ৰাণ দম্পতি দিগম্বৰ-দিগম্বৰী হৈ দিক্-বিদিক্ ভ্ৰমণ কৰিব লগীয়াত পৰিল; আৰু শেষত অগ্নি-পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ জগতত মহান আদৰ্শ স্থাপন কৰিলে। দ্বিতীয় স্বয়ম্বৰে তেওঁলোকৰ মধু মিলনৰ বাসৰ নিৰ্মাণ কৰিলে। আখ্যান-ভাগ কৰণ বসন্ত; কিন্তু নায়ক-নায়িকাৰ মিলন-সন্তোগত ই সুখান্ত (কমেডি)। প্ৰত্যক্ষ দৰ্শনৰ অসম্ভৱ হলে, অপৰ ব্যক্তিৰ যোগেদি গুণানুকীৰ্ত্তন অথবা পত্ৰ-বিনিময়ত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মিলন-সেহু নিৰ্মাণ-বীতি সকলোবোৰ নাটতে প্ৰায়েই পোৱা যায়। ক্লীৰকবদেৱে ‘কল্পিনী-হৰণ’ নাটত ভাটৰ যোগেদি ভটিমাৰ মাধ্যমত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মন আকৰ্ষণ কৰা বীতি এটা স্থাপন কৰি থৈ গৈছে। স্থান-কালৰ সংযোগ বন্ধাৰ অসম্ভৱ অৱস্থাত ই এক উত্তম কাৰ্য্যকৰী নাটকীয় কৌশল। দময়ন্তীৰ হা-ছয়নিয়াহৰ কথা হংসাৰ যোগেদি নলবজাক জনাই বৰুৱাই এটা উৎকৃষ্ট

কৌশল দেখুৱাইছে। প্ৰেম-সুখ-সনা এনে বাতৰি হৃদয়বদ্ধ আকাৰত বেছি আকৰ্ষণীয় হয়। বৰুৱায়ো হংসাৰ মুখত দিয়া এই বাতৰি ছন্দ-তবজ্জত লীলায়িত হৈছে এইদৰে—

“নলৰ জীৱন জিনা—যৌৱন বীণাত

প্ৰভাতৰ মুহূৰ্ত্ত সুৰ নৌ বাজোতেই

বাজিছিল যাৰ সুৰ” ইত্যাদি (১ম অঃ ১ম দৃঃ)।

নাট্যখনিৰ প্ৰকাশ মাধ্যম গঢ়, কিন্তু নাটকীয় যুহুৰ্ত্ত-বিশেষত ছন্দ, গীত আদিয়ে গঢ়ৰ জৰ্জৰতা ভঙ্গ কৰাত সহায় কৰিছে; লোকগীতৰ যোগেদি পৌৰাণিক নাট্যৰূপ ঠায়ে ঠায়ে লৌকিক পৰিৱেশলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হৈছে। সময়ৰ সভাত যুৱতীৰ গীত —“ওলাই আহাঁ আইদেও” ইত্যাদি এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয়।

নাট্যকাবৰ নৈশিষ্টা—মানুহৰ জীৱনৰ হৃৎ-দাৰিদ্ৰ্য, জা-জ্ঞাতাশ বোৰেই নাট্য-শিল্পী বৰুৱাদেৱৰ নাট্যবস্তুৰ প্ৰধান উপজীৱ্য। তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটৰ মূল কাহিনী বিষাদাত্মক।

মূল কাহিনী বিষাদাত্মক হলেও, মাজে মাজে হাস্যৰসাত্মক বচন-ভাষণ আৰু লঘু চৰিত্ৰ-ভৱতাৰণাই দৃশ্যবোৰ বসমুখ কৰি নাট্য বিনোদ সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ‘বিজয়া’ত ‘বাটকুৱা’ আৰু ‘ল’ৰা’ (৪ৰ্থ অঙ্ক ৫ম দৃশ্য), ‘বিসৰ্জন’ত ‘সদানন্দ’ আৰু ‘বামণী’, ‘কমতা-কঁৱৰী’ত ‘জটকী’, ‘ভগৱাল’, ‘নল-দময়ন্তী’ত ‘স্বামী’, ‘নাৱৰীয়া’, ‘দৈৱজ্ঞ’ আদি প্ৰেমলীয়া চৰিত্ৰৰ জৰিয়তে হাস্যৰসৰ যোগান পৰা হৈছে। ‘বিজয়া’ত ‘মালী’ আৰু ‘মালিনী’ৰ দ্বৈত সঙ্গীত (৪ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্য) এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় দশক মানব পৰা নাট্যকলায়োদী সকলে নাট্যবোৰত বাস্তৱতাৰ সন্ধান লব পৰিলে। এই কণালৈ লক্ষ্য ৰাখি বৰুৱাই তেওঁৰ সকলোবিধ নাটতে ঘৰুৱা ভাষাৰ প্ৰাধান্য দেখুৱাইছে। ঘৰুৱা ভাষা প্ৰয়োগ কৰোতে হ’ল বিবতিৰ আৱশ্যক হয়, তাকে তেওঁ বাতৰ মাতে মাজে মাজে একোটা ব্যৱহাৰ কৰি বুজাই দিয়ে; যেনে—“আপুনি মোৰ লিফটলা—কমতাপুৰৰ পূজা লোক” (‘কমতা কঁৱৰী’)। “কিবা অপকাৰ কৰিলে! ধূমধূম গিৰিম্ গিৰিম্—মহয়নেকি কোৱা (‘বিজয়া’)।

“এনে চকল হৈছে কিয়?—আশঙ্কা? আশঙ্কাই হব! কিন্তু মই লক্ষ্য—জীৱামন্ত্ৰৰ সেৱক লক্ষ্য!” (‘বিসৰ্জন’)।

দেখা যায়, নাট্যকাবৰে এই ভেম-প্ৰয়োগ ব্যৱহাৰ কৰা কথ্যবচন সমূহক কিত্তি-ছন্দগতীও কৰি তুলিছে। এনে ছন্দগতী বচন-বিশেষে তেওঁৰ নাট্য বস্তুক

কোমলতাৰ পৰশেৰে সবস কৰি তোলে, সঙ্গীতে সৌন্দৰ্য্যৰ সুসমা বিলায়। সাধাৰণতে ‘ব’ৰাগী’, ‘বৈতালিক’, ‘সখী’ আদি চৰিত্ৰৰ যোগেদি এই দ্বিতীয় উদ্দেশ্য সাধন কৰা হৈছে। চৰিত্ৰসমূহৰ আৱেগ-ভৰা মুহূৰ্তৰ ভাব-ভঙ্গিমা কেতিয়াবা অকস্মাতে ছন্দগন্ধী হৈ প্ৰথম উদ্দেশ্য সমাধান কৰে।

তেওঁৰ গছ পছ উভয়তে কথ্য ভাষাৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। গছত সঘন জতুৱা ঠাচ আৰু ঘৰুৱা উপমাবোৰ, বিশেষকৈ লঘু ভঙ্গিমাৰ দৃশ্যবোৰত, বেছিকৈ চকুত পৰে। ‘ব’ৰাগী’, ‘ভিখাৰী’ আৰু ‘সখীসকল’ৰ গীতবোৰত লৌকিকতাৰ আঁচ আছে, যেনে, “জীৱনৰ মো-কোঁহ”, “চেনেহৰ শান্তি-সবোৱৰ”, “শনিৰ দৃষ্টি”, “বাহুৰ ফেৰ”, “সাদৰৰ সোলে”, “মন-বাগান” আদি। লৌকিকতাৰ পৰশ গাঢ় কৰিবৰ উদ্দেশ্যে সুবিধা বুজি তেওঁ দ্বৈত-সঙ্গীতৰ যোগান ধৰে। ‘কমতা-কুৱৰী’ত জেটুকী আৰু হৰিতালৰ গীত—

“তেতেলিৰ তলতে কৰোঁ তাঁতে বাতি

ঐ বাম গৌসাই, পাহৰি আহিলো কুচি।

জেটুকী—কুচিৰে তলতে পগলাই কিলালে

যামগৈ ঘৰলৈ গুচি।”

(৩য় অঃ ২য় দৃ)

(২) ‘বিজয়া’ত মালী-মালিনীয়ে গায়—

“মালী—হেৰ’ তই যে মোৰ মন-বাগানৰ ভেদাই লতা।

মালিনী—চুপতি খন নকৰ হেৰ’ খাবি তিনি গটা।” (৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃ)

তেওঁৰ পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক নাটতো লোক-চিত্ৰ, লোক-গীত আদিৰ সমাৱেশে কাহিনীভাগক মাজে মাজে দৰ্শক বা পাঠকৰ আপোন ৰাজ্য এখনৰ পিনে আপোনা-আপুনি যেন টানি লৈ যায়।

‘বিসৰ্জন’ নাটত ছন্দবদ্ধ ৰচনাবোৰৰ ভাৱ প্ৰায় কাব্যিক আৰু অলঙ্কাৰপূৰ্ণ। তেওঁৰ অইন কেইখন নাটত নথকা এই ব্যতিক্ৰম ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য।

ছই-চাৰিটা নীতিমূলক ৰচনৰ প্ৰাসঙ্গিক প্ৰয়োগে নাট্যকাৰজনক ঠায়ে ঠায়ে সংসাৰক্ষেত্ৰৰ গহীন উপদেষ্টা সকলৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰে—

“মানুহৰ যে হিয়া ঐ। মানুহে পানী ঢালে ক’ত—য’ত পানীৰে সাগৰ হৈ আছে; চিঞৰে গৈ ক’ত—য’ত মানুহৰ প্ৰাণবায়ু যাওঁ যাওঁ হয়” (‘কমতা-কুৱৰী’)।

হিন্দু-মুছলমানৰ সাম্প্ৰদায়িক ঐক্য-সাধনৰ মহামত্ৰ উজ্জাৰণ কাৰ তেওঁ কয়, “সকলো মানুহৰ পিতৃ এজনহে আৰু সেই জনেই আমাৰ আত্মা, সেইজনেই ঈশ্বৰ। মানুহ মাতেই মানুহৰ সবছীয়া” (‘কমতা-কুৱৰী’)।



କମଳ'ନନ୍ଦ ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ

“এনে মিলন-প্ৰয়াস আজি হিন্দু-মুছলমানৰ প্ৰয়োজন। গোটেই ভাৰত এক হওক—হিন্দু-মুছলমান এক হওক” (‘বিজয়া’)।

[‘বিজয়া’ আৰু ‘কমতা-কুঁৱৰী’ত এনে মহামত্ৰ একাধিক]

কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য—(১৮৯৪—১৯৫১ খৃঃ)

নগাকোঁৱৰ—(১৯৩৬)

অৱসান—(১৯৫৬)

চিত্ৰাঙ্গদা—(বচন—’৫১ চনৰ আগত ; প্ৰকাশ ১৯৫৬)

সাৱিত্ৰী—(বচন—’৫১ চনৰ আগত , প্ৰকাশ ১৯৫৬)

১৮৯৪ খৃষ্টাব্দত কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্যৰ জন্ম হয়। নগাওঁ, গুৱাহাটী, কলিকতা আদি ঠাইত শিক্ষা সমাপন কৰি তেওঁ হাইস্কুলৰ শিক্ষকতা বৃত্তি অৱলম্বন কৰে। ১৯২১ চনত মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত অসমকে ধৰি ভাৰতৰ বিভিন্ন ৰাজ্যত সৰাজ আন্দোলনৰ যি প্ৰবল ছেন্দোলনি উঠে, তাত বহুতো উজ্জোগী অসমীয়াই যোগ দিয়ে। বহুতৰ উচ্চ শিক্ষা লাভৰ বাট বন্ধ হয়। কোনো কোনোৱে চৰকাৰী চাকৰিৰ পৰাও চিৰদিনলৈ অব্যাহতি লব লগীয়াত পৰে। কমলানন্দৰ ভাগ্যতো সেয়ে হ’ল। অৰ্থাভাৱত তেওঁৰ উচ্চশিক্ষা বৰ বেছি নহ’ল, বি. এ. ‘পাছ’ কৰা নহ’ল, আন্দোলনত যোগ দিয়া বাবে চৰকাৰী চাকৰিও গ’ল। তথাপি সাহিত্য চৰ্চ্চাৰ প্ৰবল অজুৰাপে তেওঁৰ দৰদী অস্তৰ নেৰিলে। জীৱিকা নিৰ্বাহৰ বাবে পি-এল্ ‘পাছ’ কৰি তেওঁ কিছুদিন নগাওঁ কাছাৰীতে ওহালতি কৰে আৰু স্বদেশৰ হকে কাম কৰি এসময়ত কাৰাগাৰ বৰণ কৰিব লগীয়াত পৰে ; কিন্তু কাৰাবাসে তেওঁৰ বিদ্ৰোহী মনটো দমন কৰিব নোৱাৰিলে। সেয়েহে বন্দী অৱস্থাতো তেওঁৰ লেখনীৰ গতিবেগ নকমিল। হুখৰ বিষয়, এই অৱস্থাত বচিত ভালেখিনি সাহিত্য কালৰ গৰাহত চিৰদিনৰ বাবে নষ্ট পায়। কমলানন্দই ১৯৫১ চনত নব নাট সামৰিলে ; সময়, জাহ্নৱীৰ চাৰি তাৰিখ, ব্ৰাহ্ম যুত্থ, চাৰি বজাত।

কবিতা, সঙ্গীত আৰু নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ অৱদান প্ৰচুৰ। তেওঁৰ কেউখন নাটকৰ ভিতৰত ‘নগাকোঁৱৰ’ ঞ্চেওঁ আৰু এই একেখন নাটেই তেওঁক অমৰ কৰি ৰাখিব পাৰিব। সুপ্ৰসিদ্ধ ‘বাউলী’ কাব্যৰ যোগেদে তেওঁ বাউলী কবি’ ৰূপে জনাজাত।

নগাকোঁৱৰ—পাঁচ-অকীয়া পূৰ্ণাৰ ঐতিহাসিক নাট ; আখ্যান প্ৰায় পকলম খতিকাৰ ; আহোম বৰ্গদেৱ চুহুন্দুৰ ৰাজত্ব। দিল্লীৰ ৰাণ্ঠাহৰ পক্ষৰ পৰা কুৰ্বক

সেনাপতিত্বত সৈন্তবাহিনী আহি অসমত বণ-ছালি মেলিছে। চুপিম্ফাৰ দিনত খুনবাও নামেৰে এজন নগাই “পালসৈৱা” কৰোতে চমুৱা কুঁৱৰীয়ে ভিতৰ ফালৰ পৰা তেওঁলৈ চাই আছিল। থুলন্তৰ নগা ডেকা খুনবাওৰ কেচা হালধি গাঁথি যেন দেহৰ গঠন দেখি কুঁৱৰী মোহ গ’ল আৰু বজাক তেওঁৰ মন-পখিলীৰ গোপন কথাখাব লাহেকৈ জনালে এই বুলি ‘খুনবাওটো ভাল মানুহ।’ ‘ওঁ! মোতকৈ নগাকহে ভাল দেখিলে’ এই বুলি বেচৰী কুঁৱৰী জনীক সগৰ্ভা অৱস্থাতে নগাটোলকৈ আগ বঢ়ালে। সেইমতে নগা-চাঙলৈ তেওঁ গ’ল আৰু তাতে এটি ল’ৰা উপজিল। সেই দেখি নগা নাম ৰখা হল কনচেং আৰু সময়ত এওঁকেই বজাৰ বৰপাত্ৰ গোহাঁই বিষয়-বাব দিয়া হ’ল আৰু এই কনচেঙেই প্ৰসিদ্ধ বীৰ যোদ্ধা ৰূপে অসম বুৰঞ্জীত মচিব নোৱাৰা সাঁচ বহুৱাই থৈ গৈছে।

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত পদ্মনাথ গোস্বামী বৰুৱাৰ ‘সাধনী’ নাটত আমি পোন প্ৰথম কনচেং কোৱঁৰক লগ পাবোঁ; ইয়াত তেওঁ ৰাজকাৰ্য্য হেতুকে ৰূপৱতী গাভৰু সাধনীৰ সান্নিধ্য সুখ লাভ কৰিবলৈ পাই তাইক শয়্যাশায়িনী ৰূপে পাবলৈ মন কৰে। দ্বিতীয়তে, ৰাধা সন্দিকৈৰ ‘মূলা গাভৰু’ নাটত নাট্যকাৰৰ কাল্পনিক কোমলাঙ্গী জয়ন্তীয়ে কনচেঙক বৰমাল্য দি বৰণ কৰা দেখা যায়। এই ছয়োখন নাটতে কনচেং উপকাহিনীৰ এক উপ-চৰিত্ৰ মাথোঁ, কিন্তু ‘নগাকোঁৱৰ’ত কনচেং নায়ক। এইজন কনচেং কেৱল বুৰঞ্জীৰ কনচেং জনেই নহয়, তুখে-সুখে-ভৰা তেজ-মজ্জহৰ শৰীৰ-ধাৰী এজন মানুহো, ৰাজ-আদেশ শিৰোধাৰ্য্য কৰি তেওঁ কৰ্তব্য পালন কৰিছে; ঠায়ে ঠায়ে তেওঁৰ মানৱীয় ভাব আৰু কোমল অনুভূতিবোৰেও লুকাভাকু খেলি খেলি ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া নঘটাই থকা নাই। তেওঁ বৰপাত্ৰ গোহাঁই নিৰ্বাচিত হ’ল। কিন্তু নগা-বংশৰ সৈতে তেওঁৰ তেজ-মজ্জহৰ সম্বন্ধ, নাগিনী ছোৱালী লুকুৰ চেনেহ চাৱনি, তেওঁৰ মাতৃ-হস্তাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধৰ ভীষ্ম-প্ৰতিজ্ঞা—এনেবোৰ চিন্তা-ভাৱনাই তেওঁক এদিন বৰপাত্ৰ বিষয়-বাবো প্ৰত্যাখ্যান কৰিবলৈ উহতাই দিছিল। সাধাৰণ নগা সাজ পিন্ধি, হাতত নগা যাঠি লৈ তেওঁ স্বৰ্গদেও চুহুংমুঙৰ আগত উপস্থিত হৈ কব ধৰিলে—

কনচেং—“মই আজি বিদায় লবলৈ আহিছো। এই লওক স্বৰ্গদেও আপুনি অনুগ্ৰহ কৰি দিয়া ৰাজ-পৰিচ্ছদ আৰু অস্ত্ৰ। মোক বিদায় দিয়ক।.....ইমান দিনে যদি কিবা অপৰাধ কৰি আছো ক্ষমা কৰিব।

চুহুংমুং—তুমি কি অপৰাধ কৰিবা ভাই। হয়তো অপৰাধ কৰিছো মই, যাৰ বাবে মোক আজি এনে ভাবে দণ্ড কৰি গুচি যাবলৈ ওলাইছা। মোক ক্ষমা কৰা ভাই। কোৱা ভাই, কিয় যাৰা? ক’লৈ যাৰা?

কনচে—মুখুৰি স্বৰ্গদেও, হয়তো বেলি হলে এই বন্ধন ছিন্ন কৰিব নোৱাৰিম। ভাৰি ই এটা পাগলৰ থিয়াল। বন্ধন আৰু থাকি ভাল নেলাগে বুলি মুক্ত আকাশৰ তলত মুকলি-মূৰীয়া হৈ বিবেক কৰিবলৈ ওলাইছে। মই আহোঁহে স্বৰ্গদেও। [পৰিচ্ছদ আদি বজাৰ আগত থৈ বেগাই প্ৰস্থান]” (১য় অঃ ৮ম দৃঃ)।

কোন এইজনী কনচে ? বুৰঞ্জীৰ জনা নে ? নহয়, এইজনী পৰাধীন ৰাজ্যত দাসত্ব-জিঞ্জিৰি পিন্ধি থকা স্বয়ং নাট্যকাৰ জনেই, স্বাধীনতাৰ মুক্ত আকাশত মুক্ত বায়ু সেৱনকামী কবি-শিল্পী কমলানন্দ। দৰাচলতে, কমলানন্দই চৰ্কাৰী হাইস্কুলত ১৯২১ চন পৰ্য্যন্ত চাকৰি কৰি চাকৰিৰ মোহ এৰি স্বৰাজ আন্দোলনত জপিয়াই পৰে।

‘নগাকোঁৱৰ’ হৰ্ষ-বিষাদ-সংশ্লিষ্ট নাট হলেও, ইয়াত বিষাদৰ মাত্ৰাইহে অধিক। পাঠানৰ বিৰাট বাহিনীক পৰাভূত কৰি কনচে বৰপাত্ৰ গোটায় কেউপিনৰ পৰা জনতাৰ জয়োল্লাস পাইছিল, আদৰ সম্ভাষণ পাইছিল, তথাপিও আত্মহত্যাৰী লুকু আৰু তেওঁৰ স্বৰ্গগতা জননাৰ সৰু সোৱণীয়ে তেওঁক নিতে বিহ্বল বিষন্ন কৰি ৰাখে। শেষত মাকৰ মৈদামৰ কাষ চাপি নিজ অভিশপ্ত ভাৱনটোক দিকাৰ দিয়ে আৰু ক্ষত্ৰুক পিছতে চেনেহ পুতলী লুকুৰ সমাধিত পুৰাণালি দিবলৈ গুচি যায়। এনে এটা মানসক উদ্বেগ যুত্থৰ্ত্তে সেই ঠাইত পুৰুষ বৈশাখৰি নাৰী বেণুকাৰ আবিৰ্ভাৱ। ঘাঁহনাৰায়ণৰ কথা বেচৰী এই বেণুকাৰীয়ে অতদিন কনচেওৰ মোহন মুকতি হিয়াত সাৱটি মিলন-মুহূৰ্ত্তলৈ অপেক্ষা কৰি আছিল। কিন্তু ঘটনাৰ সোঁত বিপৰীতে ব’লে, পৰিচয়ৰ অভাৱত কনচেওৰ তবোৱালৰ আঘাতত তাইৰ প্ৰাণ ৰাখি উৰি গ’ল। এখনি প্ৰহেলিকাময় বিচিত্ৰ জীৱন নাটৰ যৱনিকা পৰিল।

‘নগাকোঁৱৰ’ সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ মঞ্চ-সফল নাট; প্ৰতিটো অঙ্কেতে আছে বোমাফুৰা চিত্ৰ, বিশ্বয়ৰ অৱকাশ। ১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্যত চুটীয়াৰ মহাশয়ী অহল্যাৰ নিজৰ জীয়েক বেণুকাৰ হত্যা কৰিবলৈ হাতত তবোৱাল লৈ মহাভৈৰৱী কালী দৰালবদনী হৈ ৰিয় দিছে; ভাগ্যক্ৰমে হাতৰ পৰা তবোৱাল পৰি পৰিল আৰু তাইক সাৱটি ধৰিলে। আহোম চোৰাংচোৱা বৰতিয়ে বৰেবিংকৰা মিছা কথাৰ জাল পাতি পাপৰ ভাগী হোৱাতকৈ বোৰা হোৱাই ভাল বুলি ভাৰি নিজে নিজৰ জিতাধন কাটি পেলালে (১য় অঃ ৮ম দৃঃ)। চন্দ্ৰবেশী ৰতিমন পুৰুষ নহয়, বমণীয়ে বুলি অকস্মাতে প্ৰমাণিত হ’ল (৫ম অঃ ৫ম দৃঃ)। নাটখনত আত্মোপাস্ত্ৰ প্ৰায় একেদৰে হত্যা আৰু মৃত্যু-বিতীৰ্ণিকা কাণ্ড সন্নিবিষ্ট। কনচেওৰ চৰিত্ৰত নায়কৰ লক্ষণ প্ৰায় সম্পূৰ্ণ ভাবে আৰোপ কৰিব পৰাত নাট্যকাৰ সফল।

কাব্যিক গুণ—বচনাৰ মাধ্যম আচলতে গুণ হলেও, ঠায়ে ঠায়ে আৱেগ-মুহূৰ্ত্ত-বোৰত ই একেবাৰে কাব্যিক। কনচে কৌৱৰে অল্প-শল্প থৈ মাকৰ সমাধিত যি

কেইঘাৰ বচন মাতিছে, দেখাত গগ্ৰ হলেও, ইয়াৰ প্ৰকাশ বীতি প্ৰকৃততে কাব্যিক। তেওঁ কয়—“জন্মিছিল এটা দানৱ! সৃষ্টিছিল সাগৰ—মথিছিল সমুদ্ৰ—চূৰ্ণ কৰিছিল পৰ্বত! এটা ধুমুহা—এটা ভূমিকম্প—এটা বিপ্লৱ—এটা দৈত্য—যেনি গ’ল—অনাবিল অশান্তি—প্ৰলয়—নবক—অগ্নি—বিভীষিকা—হত্যা মাথোঁ লৈ গ’ল।

আই! আই! অভিশপ্ত পাণী মই—তোমাৰ পুণ্য মন্দিৰৰ দুৱাৰত থিয় হবৰ অধিকাৰী নহওঁ। মই হত্যা—মই নবক—মই সৃষ্টিৰ আৰজনা” (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)। গোহাঞিবকুৱাৰ ‘বাণবজা’ নাটতো এনে কাব্যিক গগ্ৰৰ অনবচ্ছিন্ন ৰূপ এটা বহু ঠাইত চকুত পৰে [‘পদ্ম নাথ গোহাঞিবকুৱা’ আধ্যা ৮ঃ]।

অৱসান—তিনি-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘শোণিত কুঁৱৰী’ আৰু গোহাঞিবকুৱাৰ ‘বাণবজা’ৰ দৰে নাট্য কাহিনী শ্ৰীকৃষ্ণৰ অম্বালীলা সম্বন্ধীয়। প্ৰভাস তীৰ্থত যত্বংশ ধৰ্মস হ’ল, জৰা নামৰ ব্যাধৰ হাতত শ্ৰীকৃষ্ণয়ো স সাৰ-লীলা সামৰিলে। ককণ বসন্ত এই নাটখনিতো তেওঁৰ বাকী কেইখন নাটৰ দৰে সিঁচৰিত অম্বিকানন্দ-মহিমা আৰু কাব্যিক গৰিমাই পাঠক আৰু শ্ৰোতাৰ মন পুলকিত কৰে।

চিত্ৰাঙ্গদা—অদৃষ্ট অচিন্ত্য অলৌকিক ঘটনাক্ৰমত চিত্ৰাঙ্গদা ৰূপহীৰ জন্ম। মণিপুৰ অধিপতি চিত্ৰভামু গন্ধৰ্বৰাজৰ পুত্ৰৰূপে পালিতা তনয়া চিত্ৰাঙ্গদা। প্ৰজ্ঞাধতিৰ অপূৰ্ব বন্ধন! অদৃশ্য লগ্ন! শবতৰ জোনালী নিশা; আকাশত তৰাৰ দীপালী। এনে এটা সময়তে অপৰূপ ৰূপৰ পোহাৰ লৈ চিত্ৰাঙ্গদাৰ আৱিৰ্ভাৱ। কাষত তেওঁৰ বীৰ ব্ৰহ্মচাৰী যুৱক মধ্যপাণ্ডৱ অৰ্জুন। ৰূপহী গন্ধৰ্ববীৰ দেৱদত্ত ৰূপত ব্ৰহ্মচাৰী হৈও অৰ্জুন ভোল গ’ল। গাভৰুৰ উঠন বুকু আৰু জিল্মিল চকুৱে যুৱকৰ মন পিছলালে। প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ যৌৱন-বসন্তৰ মূহু হিল্লোলত কালক্ৰমত এপাহি ফুল ফুলিল। এয়ে বক্ৰবাহন। এৱেঁই এদিন মণিপুৰৰ ৰাজসিংহাসনত অধিষ্ঠিত হ’ল। অৰ্জুনে স্বস্থানে প্ৰস্থান কৰিলে। বিস্মৃতিৰ অতল গৰ্ভত পিতা-পুত্ৰৰ পৰিচয় হেৰাল। কিন্তু চিত্ৰাঙ্গদা! বিবহ-বিধুৰা বিবহিণী তেওঁ। চাওঁতে চাওঁতেই কত দিন গ’ল, বছৰ ঘূৰিল, কত শত জোনাক নিশা নিবলে বিবহৰ চকুলো টুকিলে তেওঁ। প্ৰিয়জনৰ স্মৃতি স্মৰি, প্ৰেমিকৰ মূৰ্ত্তি ধ্যান কৰি কত দিন আৱেগত আপোন-পাহৰা হ’ল। তথাপি নাই, কিবা এটা নাই—জনপূৰ্ণ নিৰ্জনত চিত্ৰাৰ লগৰী নাই। সিপিনে যুধিষ্ঠিৰৰ অশ্বমেধ যজ্ঞ। যজ্ঞ-বোঁৱৰ সৈতে দেশ ভ্ৰমণ কৰিবলৈ আহিল অৰ্জুন-প্ৰমুখ্যে বৃষকেতু, যুৱনাথ, মেঘবৰ্ণ প্ৰভৃতি বীৰ-পুত্ৰৰ দল। মণিপুৰ প্ৰৱেশ কৰা যজ্ঞ-বোঁৱা বক্ৰৰ হাতত আটক হ’ল। উভয় পক্ষৰ মাজত বণ লাগিল। বক্ৰৰ হাতত বৃষকেতু আৰু অৰ্জুন নিহত। শেষত জানিবা শ্ৰীকৃষ্ণৰ অনুগ্ৰহত ছয়োজনৰে কটা মূৰ

বসুধা বিদীৰ্ণ কৰি নাগৰাজ্যৰ পৰা ওলাই আহি যথাস্থানত জোৰা লাগিলহি। মৃত বীৰপুত্ৰব-দ্বয়ে পুনৰ্জীবন লাভ কৰিলে।

মহাভাৰতৰ অন্তৰ্গত এই ‘অশ্বমেধ পৰ্ব’ৰ আধাৰ শিলাতেই ‘চিত্ৰাঙ্গদা’ৰ গাঁথনি। কাহিনী পৌৰাণিক সঁচা, কিন্তু নাট্যকাৰৰ বৰ্ণনা-বৈচিত্ৰ্যই ঠায়ে ঠায়ে চিবন্তন বাস্তৱ চিত্ৰ একোটাৰ মনমোহা চানেকি দাঙি ধৰি কাহিনীভাগক সমাজৰ বৰ মজিয়াখনত থাপন কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। পৃথিৱীৰ কোনো ঠাইতে কোনো দিনাই পুত্ৰই পৰৰ মুখত পিতৃ-মাতৃৰ লাঞ্ছনা-গঞ্জন৷ নিন্দা-অপবাদ কোনোমতেই সহ কৰিব নোৱাৰে। বক্ৰৰ চৰিত্ৰত ছুটা প্ৰধান দিক্ লক্ষ্য কৰা যায়—(১) পুত্ৰৰূপে পিতৃ-মাতৃ ভক্তি-পৰায়ণতাৰ বাস্তৱ চিত্ৰ; (২) মণিপুৰ অধিপতিকৰূপে ৰাজ্যৰ মৰ্যাদা অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ প্ৰবল প্ৰয়াস। ৰাজ্যলৈ অকস্মাতে পিতৃ আগমনৰ বিস্ময়-ৰাতৰি পাই পাৰ্জ-অৰ্ঘ্যৰ পৱিত্ৰ সম্ভাৰ লৈ, যথোচিত ৰাজ-সন্মানেৰে তেওঁ পিতৃ-চৰণত শ্ৰদ্ধা নিবেদন কৰাৰ মানসে বিপুল আয়োজন কৰিলে, স্বাগত সম্ভাৰণ জনাবলৈ উলাহেৰে আগবাঢ়ি গ’ল; মুখেৰে মাতিলে শাস্ত্ৰৰ চিবন্তন সত্যাকৰণ অমোঘ বাণী—“পিতা তুমি স্বৰ্গ তুমি—আদৰ্শৰ মূৰ্ত্ত দেৱ—স্বাগত স্বাগত।” (শাস্ত্ৰীয় উক্তি “পিতা ধৰ্মঃ, পিতা স্বৰ্গঃ, পিতা হি পৰমঃ তপঃ”)। দীপালীৰ অযুত বস্ত্ৰিয়ে ৰাজ-কাৰেং উজ্জ্বল। ৰাজ্য এখনৰ অধীশ্বৰ স্বৰূপে যজ্ঞাশ্ব আটক কৰা তেওঁৰ কৰ্ত্তব্য; নহলে, তেওঁ যে ৰজা হৈ জন-সমাজত হাঁহিয়তাৰ পাত্ৰ হয়। লগে লগে ৰাজ-আজ্ঞা প্ৰচাৰিত হ’ল, পিতাকে যদি তেওঁৰ আতিথা গ্ৰহণ কৰে, যজ্ঞাশ্ব ফিৰাই দিয়া হ’ব। তথাপিও মাকৰ আদেশ শিৰত লৈ তেওঁ যজ্ঞাশ্ব ওলোটাৰে দিবলৈ উলটি আহিল। কিন্তু ডিতে বিপৰীত হ’ল। প্ৰাশংসা পাওক চাবি, ‘ভাক’, ‘শীনবীৰ্যা’ আদি অৰ্জুনৰ নিন্দা আৰু বিদ্ৰূপ-বাণে বক্ৰৰ হিয়া থকা-সৰকা কৰিলে। আকৌ অৰ্জুনৰ ঔবসজাত সন্তান বুলি শুনি অৰ্জুন অতিষ্ঠ হৈ পৰিল আৰু চিত্ৰাক দ্বিচাৰিণী, বাতিচাৰিণী আদি অপৱাদেৰে কলঙ্কিত কৰিব ধৰিলে। মাতৃৰ নিন্দা শুনি বক্ৰৰ অন্তৰ জ্বলি উঠিল, তেওঁক ‘জাৰজ’ আখ্যা দিয়াত মুহূৰ্ত্তও ব’ব নোৱাৰা হ’ল, কয়কৰ ধাৰণ কৰি বণ-চন্দ্ৰুতি ৰজাই বসুধা কঁপাই তুলিলে তেওঁ। বিপৰীত পদ কৰিলে এইবাৰ “বিনা বণে নিদিষ্ঠ নিদিষ্ঠ অশ্ব—প্ৰাণ থাকে মানে।” “বেদনা বিষেৰে হোৱা—জৰ্জৰিত ভৈৰৱৰ—বাখাফিষ্ট যুত্ৰাজয়—নীলকণ্ঠৰূপ” ধৰি বক্ৰে বণক্ৰেত সন্মুখ সন্গ্ৰামত পিতৃৰ আগত পুত্ৰৰ সন্মুখিত পৰিচয় দিবৰ মনেৰে আগবাঢ়ি গ’ল। অবাতিয়ে প্ৰমাদ গিলিলে। এইখিনিতে কবিৰ বৰ্ণনা-শৈলীয়ে নাট্য চিত্ৰক সমাজ চিত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছে, পূৰ্বাণৰ কাহিনীয়ে সমাজৰ বোল লৈছে। এই প্ৰসঙ্গত অতুল হাজৰিকাৰ ‘নবকান্থ’ নাটত মাতৃনিন্দাত অধিব-অধিব নবকান্থৰ চৰিত্ৰ তুলনীয় [‘অতুল হাজৰিকা’ আখ্যা ৮:]।

বিবিধ ৰূপৰ ছিন্ন অমিত্ৰচ্ছন্দই ‘চিত্ৰাঙ্গদা’ক সৌন্দৰ্য্য-মণ্ডিত কৰাৰ লগে লগে, অলঙ্কাৰ-প্ৰাচুৰ্য্যই ইয়াক গোবৰ-মণ্ডিত কৰি তুলিছে। অৱশ্যে কলেৱৰ চুটি হোৱা বাবে, অভিনয়ৰূপে নাটখনিয়ৈ সিমানে আদৰ নেপাব পাৰে, কিন্তু শ্ৰব্য বা গেয়ে কাব্যৰূপে ই অসমীয়া কাব্যকুঞ্জৰ এপাহি স্নগন্ধি কুসুম। ১৯৮০ চনৰ পিছত নাটবোৰৰ কলেৱৰ প্ৰায়েই হৃদয় হৈ অহাত কমলানন্দৰ ‘নগাকোঁৱৰ’ৰ খুলদেহৰ গোবৰ ‘চিত্ৰাঙ্গদা’ প্ৰভৃতিয়ে স্নাত্তৱিকতে ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে। অথচ, ‘নগাকোঁৱৰ’ৰ হৰ্ষ-বিষাদৰ চক্ৰমকনিবোৰ ‘চিত্ৰাঙ্গদা’ৰ চমু পৰিৱেশতে দেখিবলৈ পোৱা যায়।

কমলানন্দৰ ‘চিত্ৰাঙ্গদা’ প্ৰকাশৰ আগতে ১৯১৯ চনত থানেশ্বৰ হাজৰিকাৰ ‘বক্ৰবাহন’ একাক্ষিকী ‘বাঁহী’ত প্ৰকাশ হয় [‘বাঁহী’ ১৮৫১ শক]। ১৯৩৯ চনত যমকান্ত কলিতাৰ ‘সীমান্ত-কেশৱী’ প্ৰকাশ হয় (‘আৱাহন’ ১৮৬১ শক ১০ম বছৰ)। বিষয়-বস্তু একে। মাথোন ইয়াত অৰ্জুনৰ বধত চিত্ৰা পাগলিনী-প্ৰায় হৈ পৰে। কমলানন্দৰ কাব্য-সুধমাৰ কুসুম-কোমল পৰশ ইয়াত পোৱা নাযায়।

পি-এল পাচ কৰি নগা বঁত ওকালতি কৰি থকা সময়ত কলিকতাৰ H.M.V. কোম্পানিৰ নিৰ্দেশ অনুসৰি তেওঁ ‘বক্ৰবাহন’ নামৰ নাট এখনি লিখে আৰু ই তাত ‘বেকৰ্ড’ হয়। ‘চিত্ৰাঙ্গদা’ তৈয়াৰটো কপালম্বৰ।

লানিজী —চৰ্চা দৃষ্টিত সম্পন্ন একাক্ষিকী-সদৃশ অঙ্কবিহীন নাট ‘সাবিত্ৰী’ নাট্যকাৰৰ মতাৰ পিছত প্ৰকাশ হয়। সতীহৰ অভুল মতিমা দেখবাই সাৱিত্ৰীয়ে কিদৰে মত সত্যানন্দৰ সত প্ৰাণ ফিৰাই আনিলে এই জনপ্ৰিয় পৌৰাণিক আখ্যান-ভাগ্যক নাটাকৰূপ দিয়া হৈছে। ইয়াৰ আগত অসমীয়া ভাষাত এই বিষয়ৰ একাধিক নাট প্ৰকাশ হৈ গৈছে—‘সাবিত্ৰী-সত্যানন্দ’ (আত্মমানিক ১৮৯১ খৃঃ; মটীয়া লেখক-বৃন্দ—কনকলাল বৰুৱা, গোপালকৃষ্ণ দে, বজ্জী বৰদলৈ), ‘সাবিত্ৰী’ (১৯৩৮—পম্পু সিং)।

ভেঁৰম অগ্ৰকাশিত নাট—‘মৰাণ জীয়াৰী’ আৰু ‘খৰি-ভাৰীৰ ৰাজ্যলাভ’ নগাওঁত অভিনীত হৈছিল। প্ৰথমখন ‘কোহিম্বৰ অপেৰা পাৰ্টী’য়ে যাত্ৰা আৰু থিয়েটাৰ ৰূপে বহু ঠাইত অভিনয় কৰিছিল। ‘সৈবিক্তী’ নামেৰেও নাট এখন লিখিছিল। ইও অগ্ৰকাশিত; অভিনীত হৈছিল নে নাই জনা নাযায়। সেইদৰে শ্ৰীহট ভেইলত ৰাজনৈতিক বন্দীৰূপে আৱদ্ধ থকা কালত ‘মৃগল মিলন’ নামে নাট এখন লিখে। ইও অগ্ৰকাশিত আৰু ইয়াৰো অভিনয় সহজে একো জনা নাযায়।

তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

প্ৰায়েই পুৰাণ-ইতিহাসৰ প্ৰসিদ্ধ ছন্দ ব্যক্তিক কেন্দ্ৰ কৰিহে তেওঁ নাট্য-ৰচনা স্থাপন কৰে।

তেওঁৰ নাট্যাৱলীত কৰুণ বসাদিকা সত্ত্বে চকুত পৰা। বহিৰঙ্গভূষণ সংযোগ কৰি হলেও, কাহিনী-ভাগক কৰুণ বস-স্নাত কৰিবলৈ তেওঁৰ যেন একান্ত হাবিলাষ [‘নগাকৌৱৰ’ত প্ৰায় একুৰি ইত্যা বিভৌষিকা-দৃশ্য সংযোগ, চিত্ৰাঙ্গদা’ত অৰ্জুনৰ পাৰাণ-প্ৰতিমা আগত লৈ চিত্ৰাৰ তদ্বয়তা মন কৰিব লগীয়া]।

‘বাউলী’ৰ উদ্‌বাউল কবি কমলাৰ নাটবোৰত ‘বাউলী ব’ৰাগী’ বা তেনে কোনো চৰিত্ৰই সঙ্গীত-মাধ্যমত গুৰু-গম্ভীৰ ভাবৰ ইঞ্জিত দি নাট্য-সৌষ্ঠৱ বৃদ্ধি কৰাত সহায় কৰে [‘নগাকৌৱৰ’ত ‘উদাসী’ৰ গীত “জুকিয়া সজুলি বান্ধি ল টুপলি” ৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃ; ‘চিত্ৰাঙ্গদা’ত ‘বাউল ব’ৰাগীৰ গীত “দেহাৰ এই দুদিন বেহা দুদিনতে সাং” ২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃ; ‘সান্ধিৱী’ত ‘নিয়তি’ৰ গীত “হুকুল ডকা বাণ মৰণৰ” ৬ষ্ঠ দৃ-অঃ]।

তেওঁৰ ভাষাই অৰ্থ-গৌৰৱ বহন কৰে; শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰৰ মধু-মিলনে পাঠক বা দৰ্শকৰ দৃষ্টিত মোহিনী বাণ মাৰে, ঠায়ে ঠায়ে গছাই কাৰা-গছী হৈ কদমত্ আগ বাঢ়ি যায়।

অঃ—(১) “বিদ্রোহ উঠক নাচি—

ঘনঘোৰ ডহক বজাই—

ক্ষীত কৰি সৰ্ব অঙ্গ—

সৰ্ব লোমকূপ—” (‘চিত্ৰাঙ্গদা’ ২য় অঃ ১ম দৃ)

(২) ‘নগাকৌৱৰ’ত ‘কাব্যিক গজ’ অঃ।

(গ) আশান্তবীৰ্য্য সেৱকৰ আলকূল অৰ্ঘ্য

পঞ্জিকদ্ধিন আহমদ

গুলেনাৰ (১৯২৪)

সিদ্ধ-বিজয় (?)

বিভাগস্বৰ উপাধি-মণ্ডিত নোহোৱাকৈয়ে সাহিত্য-সেৱা কৰা ব্যক্তিৰ আমাৰ মাজত অভাৱ নাই। পঞ্জিকদ্ধিন আহমদ এই শ্ৰেণীৰ লোক। তেওঁৰ পঢ়াশলীয়া বিভা-বুদ্ধিৰ কথা কবলৈ একো নাই; অৰ্থ৫ কৰ্মময় জীৱনৰ কথা অপাৰ-অলেখ। তাৰতৰ প্ৰথম অসহযোগ আন্দোলনত তেওঁ সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰি কানি-বোকানত ‘লিকেটিং’ কৰা অভিযোগত কাৰাবৰণ কৰিব লগীয়া হৈছিল। পত্নী-বিয়োগৰ পিছত তেওঁ বোম্বাইলৈ গৈ উঠি গৈ, উজনি অসমৰ জয়পুৰত বসতি কৰিবলৈ লয় আৰু

আৰ্থিক অৱস্থা শোচনীয় হোৱা বাবে মাজে মাজে ঠিকা লৈ জীৱিকা চলাব লগীয়াত পৰে। শেষত উপায় নাপাই কানি-মহল ললে, ধনীৰ শাৰীত পৰিল আৰু গাৰ্হত জাকত-জিলিকা হ'ল।

এসময়ত তেওঁ 'বাঁহী'ত খুছটীয়া গল্প আৰু কবিতা লিখিছিল। তেওঁ আছিল সঙ্গীতজ্ঞ, গায়ক, অভিনেতা। কুৰি শতিকাৰ আগছোৱাৰ কথা। দুৰ্গা পূজা উপলক্ষে তেতিয়া জয়পুৰ বাগিছালৈ ঢাকাৰ "খেমকাৱালী"বিলাক আহি, নাচ-গান দেখুৱাই, বাগিছাৰ কুলি-মালিৰ পৰা হাজাৰে হাজাৰে টকা লৈ গুচি যায়। জাতীয়তা-ভাবাপন্ন পঞ্জিকদিনৰ সেইদিনে দৃষ্টি পৰিল, স্থানীয় লোক দুই-চাৰিজনৰ সহায় লৈ "খেমকাৱালী"ৰ আমদানি তেওঁ চিৰদিনলৈ বন্ধ কৰিলে আৰু তাৰ ঠাইত পূজা উপলক্ষে আধুনিক ধৰণৰ অভিনয় পতাৰ ব্যৱস্থা কৰিলে। তেওঁ নিজে বিভিন্ন চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰে, আনকো শিকাই-বুজাই অভিনয় বসাল কৰি তোলে। সুদক্ষ অভিনেতা, সুনিপুণ নাট্যকাৰ আৰু গল্প-লিখক ৰূপে তেওঁ বাগিছাৰ চাহাবৰ পৰাও মাজে-সময়ে আশাতীত ব্ৰহ্মা লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। ১৯৪২-৫০ চন মানত তেওঁৰ মৃত্যু হয়। জন্মবৰ্ষৰ বাতৰিটো জনাবলৈ আজি আবিষ্কাৰক ওলোৱা নাই, দোষ দিওঁ কাক! ফটা কঁথাৰ লাগি থকা সোণকণাৰ সন্ধান লয় কোনে! *

গুলেনাৰ—ইবাণী ৰূপহী গুলেনাৰ সুদূৰ ইবাণৰ পৰা ঘটনাক্ৰমে মোগলৰ ৰাসভৱনত বসতি লবলগীয়াত পৰে। ৰূপহীৰ অপৰূপ সৌন্দৰ্য্য-সুখা পান কৰিবলৈ আকৰ্ষ-পুত্ৰ চেলিম ৰাকুল হৈ পৰিল। আকৰ্ষৰ ক্ৰোধাঙ্ক হৈ ইয়াৰ প্ৰতিকাৰৰ ব্যৱস্থা হাতত লয়। অশ্বৰাধিপতি মানসিংহ তেওঁৰ প্ৰধান সেনাপতি। মানসিংহৰ চল-চক্ৰাস্তই আকৰ্ষৰ ক্ৰোধাঙ্কিত ইন্ধন যোগায়। আকৰ্ষৰ কঠোৰ দণ্ড-বিধানত গাভৰুক নিৰ্বাসিত কৰি মৃত্যু দণ্ড দিয়া হয়। এই নাটত গুলেনাৰ এগৰাকী সৰল। সুন্দৰী লাজুকী ৰূপহী। যোধবাই চতুৰ-চালাক, কথা-চতুৰ। সেইদৰে, চেলিম সৰল শান্ত উদাৰ প্ৰেমিক, কিন্তু মানসিংহ কৃতবুদ্ধি-কুশল, আকৰ্ষৰ কঠোৰ-নীতি-পৰায়ণ শাসক। উল্লেখ্য নাট্যকাৰৰ মৌলিক কাল্পনিক চৰিত্ৰ, হাস্যৰসৰ উই। নাটখনৰ ৰচনাৰ মাধ্যম ওজমী গল্প; ঠায়ে ঠায়ে আৰবী আৰু পাৰ্চী শব্দৰ সংমিশ্ৰণত চৰিত্ৰ একোটাৰ পৰিচয় আপোনা-আপুনি পৰিস্ফুট হৈ পৰিছে। 'গুলেনাৰ' ৰংশ শতিকাৰ ৩য়-৪ৰ্থ দশকৰ অন্তিম মঞ্চ-সকল 'ট্ৰেজেডি'। সৰ্ব-ভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত ই দ্বিতীয় অসমীয়া মৌলিক ঐতিহাসিক নাট, প্ৰথমখন অতুল হাজৰিকাৰ 'কনোজ কুঁৱৰী'।

* জীৱনী-টোকাৰ আহৰণ-ভেটি—'অসমীয়া পঞ্জিকদিন অধিবেশন'—প্ৰথমৰ বাজখোঁৱা, 'সাদিনীয়া নবম্বুদ' ৪ৰ্থ বছৰ ২য় সংখ্যা, ১৯৬৬ চন।

দণ্ডিনাথ কলিতা

সতীৰ্ণ ভেজ (১৯৩১)	নগৰৰ বিহুতলী ('৪৬)
অগ্নি-পৰীক্ষা ('আৱাহন' ১৮৫৯ শক)	পৰাচিত ('৪৯)
মুক্তিৰ অভিযান (?)	কীচক-বধ ('৫০)
পোহনীয়া কুকুৰ ('৪৬)	চিলাবায় (প্ৰকাশিত ?)

উনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকত জন্মলাভ কৰি, বিংশ শতিকাৰ মাজভাগলৈকে প্ৰায় তিনিফুৰি বছৰ জীৱন যাপন কৰি, দণ্ডি কলিতাই বহুমুখী-সাহিত্য-প্ৰতিভাৰ পৰিচয় ভালেখিনি যতনাই ধৈ গৈছে। হাইস্কুলৰ শিক্ষকতা কৰি থকা কালছোৱাই তেওঁৰ সাহিত্য-চৰ্চাৰ সোণালী যুগ। প্ৰথমতে 'বগৰ', 'বহুকপী' আদি ধেমেলীয়া খণ্ড-কবিতা-গুচ্ছ আৰু 'সাধনা', 'ফুল' আদি উপহাসৰ শৰাই লৈ তেওঁ সাহিত্য-বেদীত থাপনা পাতিছিল। লগে লগে পাঠ্য পুথি, অইন কি, অকণিহঁতৰ প্ৰাথমিক শিক্ষাৰ বাবে সংস্কৃত ব্যাকৰণ পৰ্য্যন্ত বচনা কৰি, শিক্ষা আহৰণৰ পথ সুগম কৰি তোলে। অতৰোৰ বচনা কৰাৰ উপৰিও, চোঁতে খব্ মাৰি 'বাণ ষ্টেজ'ৰ তাগিদাত দুখনিমান দৃশ্যকাব্যৰো ৰূপদান কৰিলে। এই কেইখনৰ ভিতৰত 'সতীৰ্ণ ভেজ' উদ্ভৱ।

সতীৰ্ণ ভেজ—পঞ্চাঙ্ক ঐতিহাসিক নাট; বচনা আৰু প্ৰকাশ ১৯৩১ খৃঃ। সতী সাধনী আহোম ৰমণী জয়মতী-কাহিনীৰ ওপৰত এতিয়া পৰিমিত এই কেইখন নাট প্ৰকাশিত হৈছে—'জয়মতী' (১৯০০)—গোহাঞি বৰুৱা, 'গদাধৰ' (১৯০৭)—গোহাঞি বৰুৱা, 'জয়মতী কুঁৱৰী' ('১৫)—বেজবৰুৱা, 'গদাপানিৰ শেষ সিদ্ধান্ত' ('২৩)—নকুল ভূঞা, 'জৈবেতাৰ সতী' (?)—গণেশ গগৈ।

জয়াৰ দুখে-ভৰা বেদনাৰ ইতিহাস অসমীয়া সাহিত্যত অত্যাৱ নাই; গীত-পদ-কাব্য-নাট কেউপিনে সিঁচৰিত। বেজবৰুৱাই তেওঁৰ বীণ-ব'বাগী 'কাইক এদিন কৈছিল, তেওঁ যেন "সতী জয়মতী আয়তী দুখুনা"ৰ গীত গাই তেওঁৰ হিয়াত শোকৰ চৌ মুখলায়। ইতিহাসৰ সৌ জৈবেতা পথাৰখনৰ ইবিণা-বিবিণাৰ পাতে পাতে, জেঙে-জাবৰেঙ গঁথা আছে জয়াৰ অস্থিৰ কালৰ অনন্ত চা-হুসুনিয়াহ, ধব্‌কৰণি-ছট্‌কটনি। গোহাঞি বৰুৱা আৰু বেজবৰুৱাৰ নাট জয়াৰ শাস্তিতে অৰ্থাৎ শীৰ্ষ বিন্দুতে সামৰণি পৰিল। শাস্তিৰ সমুচিত ফল জানিবৰ বাবে সাধাৰণতে যি কৌতূহল জাগে, সি প্ৰশমিত নহ'ল। গোহাঞি বৰুৱাই পৰৱৰ্তী নাট 'গদাধৰ'ত যাত্ৰা ইয়াৰ সমিধান দিলে; অইন ভাষাত, তেওঁৰ দ্বিতীয়খন নাট প্ৰথমখনৰ পৰিপূৰক। কিন্তু কলিতাৰ নাটত 'জয়মতী'-গদাধৰ' দুয়োখনৰে কাহিনী-ভাগ পৃথীত হোৱা বাবে, কাহিনীৰ শীৰ্ষবিন্দুৰ পাছতে ইয়াৰ পৰিণতি চাই, যন জুৰাবৰ বলি মুকলি

হ'ল। ৩য় অঙ্কত জয়াৰ শাস্তি আৰু মৃত্যু দেখুৱাই, ৪ৰ্থ অঙ্কত গদাৰ প্ৰতিশোধ-মুখী চঞ্চল মনটোৰ তৰ্জন-গৰ্জনৰ দৃশ্যাক্ষন কবি সিংহাসন অধিকাৰত নায়কৰ সাক্ষ্য চিত্ৰিত কৰা হৈছে। প্ৰথম নাট্যকাৰ-দ্বয়ৰ কৰুণ বসন্ত নাট ইয়াত হৰ্ষাস্তলৈ কপাস্তৰিত হ'ল; অৰাজক আহোম ৰাজ্য বাম-ৰাজ্যত পৰিণত হ'ল, শ্মশানৰ বুকুত সাত বঙৰ কাৰেং জিলিকি উঠিল।

ঐতিহাসিক নাটত গোহাঞি বৰুৱাই জনজাতীয় চৰিত্ৰ সমাৱেশ কৰি যি এটা নতুন ৰীতি স্থাপন কৰি থৈ গৈছে, পৰৱৰ্তী প্ৰায়বোৰ এই শ্ৰেণীৰ নাটত তাৰ ছায়াৰূপ একোটি দেখিবলৈ পোৱা যায়। কলিতাৰ নাটত জপলু (নগা ল'ৰা), বেণু (জপলুৰ ভনীয়েক), জেমু (বেণুৰ সখীয়েক) এই শ্ৰেণীৰ কপায়িত চৰিত্ৰ। বেণুৰ চৰিত্ৰত আছে উগ্ৰ সাহস, সবলতা, ত্যাগ-ধৰ্মৰ সবগী আদৰ্শ। গদাৰ প্ৰাণবন্ধা হেতু তাই নিজৰ জীৱন তুচ্ছ কৰিছে। গদাক বিচাৰি বিচাৰি টহিলাং কৰি ফুৰা শত্ৰু-সৈন্য অহা গম পাই তায়েহে পোনতে গদাক “বৈয়ামৰ মানু—বৈয়ামৰ মানু” বুলি ঠাৰে-চিয়াৰে পলাবলৈ ইঙ্গিত দিয়ে। দৈৱক্ৰমে আক্ৰমণ-কাৰীৰ কাঁড় গদাৰ দেহত নালাগি, বেণুৰ গাত লাগিল আৰু বেচেৰীয়ে চিৰদিনলৈ চকু মুদিলে। “বিদায় বিদায় মোৰ আশ্ৰয়ৰ স্থল—বিপদৰ বন্ধু মোৰ, অন্তিম বিদায়”—এইবুলি গদাই চকুপানী টুকিলে। ‘গদাধৰ’ত গোহাঞি বৰুৱাই গদাৰ ভাবী সিংহাসন-লাভৰ ইঙ্গিত দিছে, গ'ৰখীয়া ল'ৰাইতে হাবি এখনত যেতিয়া তেওঁক ধেমালিৰ ছলতে বন্ধা পাতে (২য় অঃ ২য় গৰ্ভাঙ্ক)। ‘সতীৰ তেজ’ত পগলাৰ গীত আৰু বচনতো এনে এটা সূচনা আছে; তুলনীয়—

“বজাৰ মূৰ্ত্তে কলী কলী কলী ঠ

সোণালী কিৰীটি কলী কলী কলী ঠ

চকুতে টোপনি নাই কলী কলী কলী ঠ।”

“হেৰ’ মই বজা নে বজাৰ ল'ৰা, তালৈকে পগলা হব লাগিছে?” (১ম অঃ ১ম দৃঃ)।

কলিতাৰ নাট গল্প-প্ৰধান, অমিত্ৰচ্ছন্দ নগণ্য; গোহাঞি বৰুৱাৰ নাট অমিত্ৰচ্ছন্দ প্ৰধান, গল্প নামমাত্ৰ।

অগ্নি-পৰীক্ষা—ইয়াৰ কাহিনী জীৱামচন্দ্ৰই সীতা দেৱীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি অগ্নি-পৰীক্ষা পৰ্য্যন্ত। মূল আধাৰ-গ্ৰন্থ ৰাঙ্গলীকি-ৰামায়ণ। মাথোন দুই-এটা দৃশ্যত (৩য়, ৪ৰ্থ) সংস্কৃত ভট্টকাব্যৰ ছাঁৰ উমান পোৱা যায়; কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ পৰশো ঠায়ে ঠায়ে নোহোৱা নহয়। চৰিত্ৰাৱলীৰ ভিতৰত বিভীষণৰ চৰিত্ৰাক্ষনত নাট্যকাৰৰ বৈশিষ্ট্য আছে। গোটেই নাটখন ৰামায়ণ নহৈ, ৰামায়ণ-মূলক হোৱাত, কল্পনাৰ চৌবোৰে দৰ্শক বা পাঠকৰ অন্তৰত লহৰ তোলে।

‘নগৰৰ বিহুভলী’ নাট্যকাৰৰ ভাষাত “পোহনীয়া কুকুৰৰ উনৈশ দিনৰ পিছৰ বচনা।” পিছৰখন তিনি-অঙ্কীয়া। ছয়োখনেই লঘু আৰু বাস্তৱ সমাজ-চিত্ৰ। ‘কীচক-বধ’—তিনি অঙ্কীয়া প্ৰহসন, মহাভাৰতীয় কীচক-বধ আখ্যানৰ অন্তৰ্ভুক্ত আধুনিক যুগৰ কীচক সকলৰ ভাগ্য-গণনা। ‘পৰাচিত’ তিনি-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট।

লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা (১৮৯৮—১৯৩৪ খৃঃ)

তেজপুৰ-নিবাসী লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ সেৱা কৰিছিল, ৰাজনীতি ক্ষেত্ৰতো যথাসম্ভৱ আগভাগ লৈছিল, সমাজ-সেৱা কৰিছিল। সেই সময়ত অসমৰ কলেজত অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ অধ্যয়ন আৰু অধ্যাপন ব্যৱস্থা ভালদৰে নাই; অসমীয়া বিষয়ৰ এম্-এ শ্ৰেণী নাই; তেতিয়া কলেজৰ আই-এ (এফ্-এ) আৰু বি-এ শ্ৰেণীতো আজিকালিৰ দৰে অসমীয়া বিষয়টো অছাশু বিষয়ৰ নিচিনাকৈ অছাত্ম বিষয় (‘Elective’ বা ‘Second Language’) ৰূপে লব নোৱাৰি। গতিকে তেওঁ ৰঙালী সাহিত্যতে এম্-এ ‘পাছ’ কৰি আধুনিক ভাষা-সাহিত্যৰ কিঞ্চে জ্ঞান আহৰণ কৰি অসমীয়া সাহিত্য সেৱা কৰিছিল। গল্প, কবিতা, প্ৰবন্ধ আৰু চুটি নাটৰ যোগেদি ‘আৱাহন’ (১৯২৮-২৯ খৃঃ) আলোচনীৰ পাতত তেওঁৰ প্ৰথম সাহিত্যিক পৰিচয় পোৱা যায়। ইয়াত প্ৰকাশিত হোৱা তেওঁৰ গল্প, যেনে—‘পখিলী’, ‘পৰাজয়’, ‘বিধৱাৰ ল’ৰা’, ‘মুৱা’, ‘গোৰী’, ‘গল্প প্ৰয়াস’ আদি; কবিতা, যেনে—‘ঈশ্বৰ’; প্ৰবন্ধ, যেনে, ‘কামৰূপ শাসনাৱলী’ আদি। ‘বাৰ্হতাৰ দান’ তেওঁৰ শ্ৰেষ্ঠ গল্প-গ্ৰন্থ। তেতিয়া মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত সমগ্ৰ ভাৰত জুৰি অসহযোগ আন্দোলনৰ তুমুল আলোড়ন। স্বাধীনতা যুদ্ধৰ ছন্দৰ ধ্বনিয়ে ডেকা লক্ষ্মীধৰৰ প্ৰাণ কঁপালে আৰু দলে দলে স্বৈচ্ছাসেৱক বাহিনী লগত লৈ তেওঁ সংগ্ৰামত জপিয়াই পৰিল। বিপ্লৱ আছিল তেওঁৰ প্ৰাণৰ স্পন্দন। সাহিত্য, সমাজ, ৰাজনীতি কেউপিনে বিপ্লৱৰ ঢৌ তুলিলে তেওঁ। তেজপুৰৰ অন্ততম দেশ-সেৱক চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা তেওঁৰ আছিল নিভে-দেখা আদৰ্শ আৰু কাৰ্য্যক্ষেত্ৰৰ উত্তম চানেকি। স্বাধীনতা-সংগ্ৰামত গা ঢালি দিয়াৰ বাবেই ১৯২১-২২ চনত তেওঁ এবাৰ কাৰাবৰণ কৰিব লগীয়া হয়। সেই সময়ৰ ‘ইন্দ্ৰ ইণ্ডিয়া’ কাকতত ৰাজাগোপাল আচাৰিয়ে লক্ষ্মীধৰ আৰু তেওঁৰ সঙ্গী-সেৱাদল সম্পৰ্কে মন্তব্য কৰি যি এবাৰ কথা লিখিছিল, তাৰ মৰ্ম এই, “আসামৰ এই দল কৰ্মীৰ দৰে ভাৰতবৰ্ষৰ আন আন প্ৰদেশতো যদি একে কৰ্মী থাকে, আমাৰ স্বৰাজ পাওঁতে সবত দিন নেলাগে”। ছুবৰ বিষয়, সসোৰ ক্ষেত্ৰৰ ছুৱাবদলিত ভৰি দিয়েই লক্ষ্মীধৰে মাথোন একুৰি বোল বছৰ বয়সতে সসোৰ এবিলে; দ্বিতীয়ৰ কোনটোৰ দৰে দেখা দিয়েই কেনিবা লুকাল।

তেওঁৰ নাট্যৱলী

শৃঙ্খল (১৯৩১ খৃঃ)

বিচাৰ ('৩৩)

হৃদয়ৰ মূল্য ('৩৬)—‘আৱাহন’ ১৮৫৮ শক

সতী জয়মতী কুঁৱৰী ('৩৬)—‘আৱাহন’ ১৮৫৮-৫৯ শক

আত্ম-সন্মান ('৩৬)

" "

প্ৰজাপতিৰ ভুল ('৩৬)

" "

ঘটোৎকচ (প্ৰথম প্ৰকাশ ‘বাইজ’ ? ; ২য় প্ৰকাশ ‘দীপক’ ১৮৮৮ শক, পুহমাহ) ।

নিৰ্মলা ('৪২ ?)

দেশৰ কথা (?)

একলব্য (?)

ওপৰৰ তালিকালৈ চকু দিলে দেখা যায় তেওঁৰ সবহাখিনি নাট মৰণোত্তৰ প্ৰকাশ ।

শৃঙ্খল—কমলা-জিভেন নামৰ মিলন-প্ৰয়াসী ডেকা-গাভৰু এহালৰ প্ৰেম-পটত নাটখনিৰ বস্তু দেহ স্থাপন কৰি বিবহ-ব্যথিত যক্ষ্মাবোগাক্ৰান্ত জিভেনৰ মৃত্যুত ইয়াৰ পৰিসমাপ্তি দেখুওৱা হৈছে । সমাজৰ চিৰাচৰিত লৌহ প্ৰাচীৰ ভেদ কৰিব নোৱাৰা হেতুকেই প্ৰেমৰ এই শোকাৱহ পৰিণাম । এই বিষয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’, ‘ৰূপালীম’, বেহুধৰ বাজখোৱাৰ ‘সেউতী-কিৰণ’ আদি নাটৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য চকুত পৰে ।

হৃদয়ৰ মূল্য—(একাঙ্কিকা ; প্ৰকাশ স্থল—‘আৱাহন’ ১৮৫৮ শক, ৮ম বছৰ ৩য় সংখ্যা)

বায়চাহেব কমলেশ্বৰ ফুকন এজন ধনী-মানী-সম্ভ্ৰান্ত উচ্চাকাঙ্ক্ষী লোক, মাজে-সময়ে বিধান সভাৰ নিৰ্বাচন-প্ৰাৰ্থী হৈ গজাটুপীয়া ভেম জুৰে ; কিন্তু মাল্লহজন চঞ্চল, কামুক, বুদ্ধিহীন । তেওঁৰ কৰ্মচাৰী নন্দেশ্বৰ শৰ্মা বান্ধনিক উচটাই জ্বোল খোৱা বিধৰ মাল্লহ । কমলেশ্বৰৰ পুতেক কন্দৰ্প ; বিয়াৰ বয়স হৈছে, কিন্তু বিয়া কৰোৱা নাই । সিজানো পিতৃৱং চঞ্চল, কামুক । এইকণ চেলুকে লৈ নন্দই বায়চাহেবৰ ধনৰ ভাণ্ডাৰ লুটিবৰ এক অভিনৱ উপায় উদ্ভাৱন কৰে । চকিনা নামেৰে এজনী ৰূপহী খাহীৱানী গাভৰুৰ সুকোমল অঙ্গ-পৰশনৰ লোভ দেখুৱাই, নন্দই কন্দৰ্পৰ মন আহৰণ কৰিলে আৰু বায়চাহেবৰ বঙলাত নি ডাইক কন্দৰ্পৰ বকিডা ৰূপে স্থাপন কৰি থৈ আহিল । বন্দৱস্ত হ’ল, সংগোপন ব্যৱসায়ত যি

টকা পাব তাৰ এক অংশ নন্দৰ, এক অংশ তাইৰ। বঙলাত আচম্বিতে খাহীয়ানী গাভৰু বসতি দেখিবলৈ পাই তেওঁ আচৰিত; ওলাই বাবলৈ বাবে বাবে কোৱা সবেও নাযায়, মাথোন চকুত তেল দি কান্দি দেখুৱায় আৰু কয় যে নিভাস্তই যদি ওলাই যাব লাগে, তাইক কুৰি হেজাৰ টকা দিব লাগিব। শেষত জানিবা দহ হেজাৰ টকাত কোনো মতে মান্তি হ'ল আৰু বঙলা ত্যাগ কৰিলে। নন্দৰ গুপ্ত উদ্দেশ্য সিদ্ধি হ'ল। ইয়াৰ বহুদিন আগতে মালতী নামৰ ভিৰোভা এজনীকো ছল-চক্ৰান্ত কৰি নন্দই বায়চাহেবৰ সঙ্গিনী কৰি দি সিজনক বধ কৰি থৈছে।

একাঙ্কিকাখনিত নন্দ ধূৰ্ত্ত চৰিত্ৰ, ছত্ৰলীয়া, পৰব যুৱত কঠাল ভাঙি খোৱা লোক। বায়চাহেব কমলেশ্বৰ চঞ্চল প্ৰকৃতিৰ, কামাৰ্ত্ত; নন্দৰ ভাষাত কব গ'লে, “কমল গাধ আৰু গাধক ঘোঁৰা কবিৰ নোৱাৰি”।

সতী জয়মতী কুঁৱৰী—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ এইখন নাট প্ৰকাশ হোৱাৰ আগত আমাৰ সাহিত্যত এই কাহিনী অৱলম্বন কৰি লিখা কেবাখনো নাট প্ৰকাশ হৈ গৈছে, যেনে গোহাঞিবৰুৱাৰ ‘জয়মতী’ (১৯০০ খৃঃ), ‘গদাপাৰ’ (১৯০৭), বেজবৰুৱাৰ ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ ('১৫), নকুল ভূঞাৰ ‘গদাপাৰিৰ শেষ সিদ্ধান্ত’ ('২৩), দত্তি কলিতাৰ ‘সতীৰ ভেজ’ ('৩৩), গণেশ গগৈৰ ‘জৈৰঙাৰ সতী’ (?)। কাহিনী পুৰণিকলীয়া হলেও, শৰ্মাৰ নাট্যশৈলীৰ কেইটামান বৈশিষ্ট্যই আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে—

জয়মতী নাটখনৰ কেন্দ্ৰ-চৰিত্ৰ, অথচ ইয়াত এই নামৰ কোনো চৰিত্ৰ নাই। পূৰ্বৱৰ্তী নাটবোৰত জয়মতী-সংক্ৰান্ত যেই কোনো কাহিনীতে নগা পাহাৰত গদাৰ আশ্ৰয় আৰু তাত নগা ডেকা-গাভৰু সৈতে তেওঁৰ প্ৰেম-সুখ-পান আদি শৃঙ্গাৰ-বসোদ্দীপক দৃশ্য সংযোগ আছে। শৰ্মাৰ বচনাই এই সাতামপূকৰীয়া এলাহু সোপাত হাতকে লগোৱা নাই। অইন কি, জয়মতী-কাহিনীৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ জয়মতীৰ নিৰ্ভৰ নিৰ্যাতন-দৃশ্য পৰ্য্যাপ্ত তেওঁ বৰ্জন কৰিবলৈ কুঠা বোধ কৰা নাই। জয়মতীৰ শাস্তি, গদাপাৰিৰ বধসজ্জা—এই সকলোবোৰ আত্মবৃত্তিক কথা নেপথা-ঘটিত ৰূপে চৰিত্ৰৰ বচন-মাধ্যমত প্ৰকাশ কৰি নাট্যশৈলীৰ এটি অভিনৱ চানেকি স্থাপন কৰিছে। কাহিনী চমুকৰণৰ এনে এটা নীতি তাত্ৰানি বেজবৰুৱাই তেওঁৰ ‘চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ’ ('১৫) নাটখনত অৱলম্বন কৰিছিল। পূৰ্বৱৰ্তী নাটবোৰত নথকা লালুক-সোলা বুঢ়াগোহাঁই এই নাটৰ অন্ততম উজ্জল চৰিত্ৰ। ল'ৰাবজা হুলিক্কাৰ পুতলা সদৃশৰূপে পৰিচালিত কৰি লালুকসোলাই শাসনত প্ৰায় একাধিপত্য বিস্তাৰ কৰিছে। জয়াক শাস্তি দিয়া বিবৰত, এই নাটৰ মতে, ল'ৰা বজাৰ মত নাছিল, কেৱল লালুকৰ কথামতেহে এই নিৰ্দোষী অৰলাৰ ওপৰত অস্বাভাৱিক নিৰ্যাতন

বিধান কৰা হয়। একমাত্ৰ ‘গায়িকা’ এগৰাকীত বাদে ইয়াত কোনো নাৰী চৰিত্ৰ নাই। এই ‘গায়িকা’ৰ কাৰ্য্যও নগণ্য। নাটৰ আদি আৰু অন্তত গীত একোট পৰিৱেশন কৰিয়েই তেওঁ অন্তৰ্দ্ধান হয়। দৰাচলতে নাটখন স্ত্ৰী-ভূমিকা-বহিত বুলিব পাৰি। অদৃশ্য চৰিত্ৰ ‘জয়মতী’ক নাট্যকাৰে ইয়াত ‘গোসানী’ আখ্যাৰে কেৰা-ঠাইতো বিভূষিতা কৰিছে। ই কালাতিক্ৰমণ দোষ। কিয়নো জয়াৰ মৃত্যুৰ পিছতহে জনসাধাৰণে তেওঁক ‘সতী’, ‘সাম্বী’, ‘গোসানী’ আখ্যা দিছিল, জীৱিত অৱস্থাত নহয়। যি নামেৰে নাটখন নামাকৰণ কৰা হৈছে, সেই নামৰ কোনো চৰিত্ৰ সন্নিৱিষ্ট নকৰি, অথচ কাহিনীৰ অন্তৰালত সেই চৰিত্ৰকে কেন্দ্ৰ কৰি, নাট্য বস্তু স্থাপন-শৈলীৰ বাবে অইন এখন উল্লেখ-যোগ্য নাট বেজবকৱাৰ ‘গদাধৰ বজা’ (১৯১৮ খৃঃ) একাঙ্কিকা।

আত্ম-সম্মান—চন্দ্ৰকুমাৰে ককায়েকৰ বোগ চিকিৎসাৰ বাবে ডাক্তৰ ফুকনক আনে, কিন্তু ন-বোৱেকে কবিবাজী চিকিৎসাৰহে পক্ষপাতী আৰু সেইমতেই ডাক্তৰ ফুকনৰ অনুমতি লৈ ডাক্তৰী চিকিৎসাৰ বদলি কবিবাজী চিকিৎসাৰ আশ্ৰয় লয় আৰু বোগীয়ে আৰোগ্য লাভ কৰে। কিছুদিনৰ পিছত ককায়েকৰ ল’ৰা এটাৰ কলেৰা হয় আৰু প্ৰথমতে চন্দ্ৰকুমাৰে গৈ ডাঃ ফুকনক চিকিৎসাৰ বাবে আহ্বান কৰে, কিন্তু এইবাৰ ফুকন নাছিল। তেওঁ কয়, সিবাৰ তেওঁক নি ডাক্তৰী চিকিৎসা এৰি কবিবাজ লগাই তেওঁৰ আত্ম-সম্মান হানি কৰিছে; এইবাৰ তেওঁ কেতিয়াও নাযায়। তেতিয়া ডাঃ শইকীয়া নামৰ অইন এজনক আনি কলেৰাৰ চিকিৎসা কৰা হ’ল।

ডাক্তৰী ব্যৱসায়-জীৱী লোকৰ চৰিত্ৰাঙ্কনেই নাটখনিৰ মূল উদ্দেশ্য। ডাঃ ফুকনে অৰ্থলাভৰ মোহত অন্ধ, তেওঁক মানুহ নালাগে, টকাহে লাগে; ডাঃ শইকীয়া এওঁৰ ঠিক বিপৰীত। তেওঁ মানুহৰ জীৱনৰ মূল্য বুজে, তেওঁ দয়াৰ আধাৰ, সহৃদয়, সহানুভূতিশীল উদাৰ ব্যক্তি। সামান্য অৰ্থলোভৰ মায়াত বন্দী হৈ তেওঁ মানুহৰ প্ৰতি মানুহৰ কৰ্ত্তব্য পাহৰি নাযায়। আত্ম-সম্মান-লাঘৱৰ দোহাই দি ডাঃ ফুকনৰ দৰে তেওঁ মনুষ্যৰ বৰ্জন নকৰে।

প্ৰজাপতিৰ জুল—শশধৰ এখন মাইনৰ জুলৰ হেড্‌মাষ্টাৰ, সাহিত্যিক নাম লৈ আধুনিক গল্প-উপন্যাসৰ বিকছে ওকালতি কৰি কুৰে আৰু তথাকথিত গধুৰ প্ৰবন্ধ লিখি যশস্তাৰ ভিখাৰী হয়, লগে লগে হাকিম খাউণ্ডৰ গাভৰু জীয়েক উষাৰ সান্নিধ্য সুখ-লাভ কৰিবলৈ মতলীয়া হয়। উষাই আকৌ সিজনেৰ নামকে লুপ্তনে। খাউণ্ডৰ পুতেক যতীন গল্প-উপন্যাস ৰচনা-শৈলীত নিপুণ আৰু এই যতীনৰ ৰচনাৰ বিকছেই মূৰ্খ শশধৰে খাউণ্ড উষাৰ আগত যিমান পাৰে অপপ্ৰচাৰ কৰে; হুৰ্জীয়াই

নাট্যজ্ঞানে যে যতীন তেওঁলোকৰ ঘৰৰে যশস্বী গল্পশিল্পী। শশধৰৰ লগবীয়া-সমনীয়া শিক্ষক আৰু বন্ধুবৰ্গ তেওঁক গছত তুলি গুৰি কটা বিধৰ লোক। এদিন এক শুভাশুভ লগত এই বন্ধুবান্ধৱ দলে তেওঁক উষা-হৰণৰ টালুকি-ডালুকি দেখুৱাই হাকিমৰ ঘৰত উপস্থিত কৰালে। কিন্তু বিধিৰ বিধান! উষা আইদেৱে স্ব-ইচ্ছাতে গুৰু-গম্ভীৰ ৰচনেৰে তেওঁৰ পাণি-প্ৰাৰ্থী বেচাৰা শশধৰ মাটৰক চেঙা তেল দিলে। মাটৰ বাবু ফেঁচাটো যেন হৈ উলটি গুচি গ'ল; প্ৰজাপতিৰ তুল ধৰা পৰিল।

নাটখনিত শশধৰ পৃথিৱীৰ “অষ্টম আশ্চৰ্য্য বস্তু”; অৰ্দ্ধশিক্ষিত ব্যক্তি, অতি চঞ্চল, নিৰ্বোধ, হাৰাং। খাটগু উচ্চ শিক্ষিত লোক, কিন্তু বয়সত বুঢ়া হোৱা গতিকে, যেই সেই কথাকে খিত্তাতে পাহৰি পেলায়, কিবাটোৰ ঠাইত কিবাটো কৰি, ঘনে ঘনে হাঁহিয়তাৰ পাত্ৰ হৈ পৰে। উষা আধুনিক সমাজৰ বুদ্ধিমতী ছোৱালী, নিৰ্ভীক, স্পষ্টবাদিনী।

ঘটোংকচ (তিনি দৃশ্য-সম্পন্ন একাঙ্কিকা)—কুকক্ষেত্ৰ বণক্ষেত্ৰলৈ যোৱাৰ আগদিনাখন ঘটোংকচৰ মুখত মাতৃভূমিৰ প্ৰতি বন্দনা-বচন আৰু ভীম-ঘটোংকচৰ মাজত হোৱা আলাপ-দৃশ্য এটি নাট্যকাহিনীৰ ‘মুখ’ ৰূপে উপস্থাপিত কৰা হৈছে। কথাপ্ৰসঙ্গত ঘটোংকচে কয়, তেওঁৰ মাতৃ হিড়িম্বাই হেনো তেওঁক কুকক্ষেত্ৰ-বণক্ষেত্ৰত যুত্যা-শয্যা ৰচনা কৰিবলৈ উপদেশ দিছে। পুত্ৰৰ প্ৰতি মাতৃৰ এনে নিষ্ঠুৰ আকস্মিক উপদেশত ভীম প্ৰথমতে আচৰিত হয়, পিছ মূহুৰ্ত্ততে তেওঁৰ ক্ষত্ৰিয় দেহাটোৰ শিৰাই শিৰাই তেজ উথলি উঠে আৰু হিড়িম্বাৰ আজ্ঞা সমৰ্থন কৰি পুত্ৰক উৎসাহিত কৰে। দ্বিতীয়-তৃতীয় দৃশ্য কুকক্ষেত্ৰ-বণক্ষেত্ৰৰ প্ৰান্ত দেখে। শিশু-বীৰ ঘটোংকচৰ অকুণ্ঠ ৰণ-কৌশল দেখি সকলো স্তম্ভিত; শেষত কৰ্ণৰ একাঙ্গী বাণেৰে এই শিশু-বীৰক বধ কৰা হয়।

মূল কাহিনীত মৌলিকৰ একো নাই, কিন্তু ঘটোংকচৰ চৰিত্ৰত আছে। এই বীৰপুত্ৰ মাতৃভক্ত, স্বদেশপ্ৰেমিক। বণ-বাত্ৰাৰ আগমুহুৰ্ত্তত তেওঁ প্ৰাগজ্যোতিষৰ বণ-পণ্ডিত পাণ্ডিত্য-মণ্ডিত প্ৰজাবৃন্দৰ প্ৰতি স্তুতি-নতি জনায় আৰু মাতৃ-আদেশ শিৰোধাৰ্য্য কৰি বণক্ষেত্ৰত আবিৰ্ভাৱ হয়। মাতৃভূমিৰ প্ৰতি বন্দনা-পীতি তেওঁৰ ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ নাটতো আছে আৰু এই বীতিৰ প্ৰতি তেওঁৰ মোহ বিশেষ। কাহিনী সন্মুখিত কৰা বিষয়তো ছন্দোবদ্ধতে নাট্যকাৰৰ কৌশল একেভাবেই পৰিলক্ষিত হয়। জয়মতীৰ বধ-দৃশ্য বৰ্জন কৰাৰ দৰে ইয়াতো ঘটোংকচৰ বধ-দৃশ্য বৰ্জন কৰি সঙ্কট নাট্যশাস্ত্ৰৰ নিয়ম বক্ষা কৰিছে।

নিৰ্জলা (১৯৪২?)—‘নিৰ্জলা’ ৰচনাৰ পটভূমিত আছে নাট্যকাৰৰ ব্যক্তি-

কেন্দ্রিক এটি বিষাদৰ সুৰ, এটি তপত জয়নিয়াহ। কালৰ কুটিল নীতিত সেই দিনত-বিধৱা-বিৱাহ নিষিদ্ধ, অথচ বাল্য-বিৱাহ বিধিবদ্ধ। এনে বিধি-বিধানৰ বেছত পৰিয়েই লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ ভাগিনী ছোৱালী পূৰ্ণদা দেৱী অপূৰ্ণ বয়সতে বিধৱা হয় আৰু আজীৱন বৈধব্য ত্ৰস্তৰ নিকাৰ ভূঞ্জি দিন কটাব লগীয়াত পৰে। সাহিত্যিক মোমায়েকৰ অশ্রু-নীৰেৰে বঞ্জিত এই ‘নিৰ্মলা’ তাৰেই প্ৰতিধ্বনি। ১৯২৪-২৬ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত নাটখনি ৰচিত হয়। সেই দিনত পাঠ্যপুথি অবিহনে অসমীয়া কোনো কিতাপৰে চাহিদা নাছিল গতিকে ‘নিৰ্মলা’ ছপা কৰা নহ’ল। কিন্তু যুহুৰ আগতে শৰ্মাই তেওঁৰ সমগ্ৰ ৰচনাৱলীৰ প্ৰকাশৰ ভাৰ জীৱনচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ হাতত গটাই যায় (জীৱনচন্দ্ৰ, চাৰিআলি, দৰং)। ’৪২ চন পৰ্য্যন্ত নানা আহুকাল হেতুকে ইয়াৰ প্ৰকাশ কাৰ্য্য হাতত লোৱা নহৈছিল। এনেতে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ ৰণভেৰী বাজি উঠিল। জনসাধাৰণৰ ঘৰ-দুৱাৰ খানাতালাচ হব ধৰিলে। দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে এই তালাচীৰ তাড়নাত শৰ্মা-ৰচিত ‘অনাগতৰ অভিশাপ’ নামেৰে এখন গল্প-পুথি চিৰকাললৈ লুপ্ত হ’ল। সিঁচৰিত কাগজৰ মাজৰ পৰা ‘নিৰ্মলা’ কোনোমতে উদ্ধাৰ হ’ল।

ইয়াৰ আগতে গুণাভিৰামৰ ‘ৰামনবমী নাটক’ত (১৮৫৮ ? ১৮৭০) ব্ৰাহ্মণ-কন্যাৰ বিধৱা-বিৱাহ সমৰ্থন কৰা হৈছিল, মাধৱ শৰ্মাৰ ‘নৱযুগ’ত (১৯২৫) ব্ৰাহ্মণ-কন্যাৰ বাল্যবিৱাহৰ বিপক্ষে মন্তব্য প্ৰচাৰ কৰা হৈছিল। ‘নিৰ্মলা’ৰ উদ্ভৱ এই নাট্যবস্তু-দেহ-দয়ৰ সন্ধিস্থলত।

কোনোবা এক পতিহীনা যোগত এক বুঢ়া বায়ুণৰ সৈতে অকুমাৰী ব্ৰাহ্মণ-কন্যা নিৰ্মলাৰ লগুণ-গাঁঠি সম্বন্ধ ঘটিল। বেচাৰী পুষ্পিতা ছোৱাৰ আগতে বৃদ্ধ স্বামীয়ে ইহধাম ত্যাগ কৰিলে। মাক-ৰাপেকে গৃহ-শিক্ষক এজনৰ যোগেদি তাইৰ লিখা-পঢ়া শিকাৰ এটা সুবিধা কৰি দিলে। এক অজান যুহুৰ্ত্তত প্ৰকৃতিৰ ব’দ-কাচলিত গৃহ-শিক্ষক পদ্মকাম্বুক প্ৰণয়ৰ এনাজৰি এগছিয়ে নিৰ্মলাৰ সৈতে বান্ধি পেলালে। জুয়োৰে মনৰ গোপন কথাটি সমাজৰ মাজত প্ৰচাৰিত হবলৈ সবহ দিন নেলাগিল। ফলত, ডেকা-গাভৰুৰ বঙা-নীলা মিলন-পথটোত হেঙাৰ পৰিল। নায়ক-নায়িকাই আত্মহত্যা কৰিলে, তথাপিও হেঙাৰ নেভাগিল।

ই এখন পাৰিৱায়িক বিষাদাত্মক নাট। অৱস্থাৰ লগত নায়ক-নায়িকাৰ নিৰ্ভীক সংগ্ৰামত কৰুণ ৰসৰ আধাৰ নিষ্পিত হৈছে। বৈধব্য-যত্না-ভোগ নিৰ্মলাৰ নিয়তিৰ কাৰ্য্য, দুৰ্ভাগ্যৰ ফল। কিন্তু আত্ম-সন্মান ৰক্ষাৰ বাবে চলিত সমাজ-বীতিৰ বিপক্ষে ধিয় দি, নিৰ্মলাৰ পিতাক বৰুৱাই জীয়েকৰ শিক্ষাৰ বাবে গৃহ-শিক্ষক নিযুক্ত কৰাও, কৰুণ ৰসৰ প্ৰথম উৎস; দ্বিতীয়তে, গৃহ-শিক্ষক পদ্ম আৰু নিৰ্মলাৰ প্ৰণয়-পাশ-

বন্ধনত ককণ বসব দ্বিতীয় উৎস; ব্ৰাহ্মণ সমাজৰ কঠোৰ আদেশকো লঙ্ঘন কৰি উঠন গাভৰুক পিতৃ-গৃহত আবদ্ধ কৰি বখাত ককণ বসব তৃতীয় উৎস দ্বেং। যায়। ইপিনে নায়ক পদ্মকান্তই ‘বালা-বিবাহ-নিবাবণী’ সভা পাতি নিৰ্মলাৰ পৱিত্ৰতা বন্ধাৰ বাবে যি অহোপুৰুষাৰ্থ কৰিছে—এই প্ৰতিটো বিষয়লৈ সাধাৰণীকৰণ ব্যাপাবৰ যোগেদি আমাৰ সমৰ্থন-সহানুভূতি জাগ্ৰত হয়, অথচ, ঔচিত্য আৰু বিৱেক-বুদ্ধিক নেওচা দি লোকাচাৰ-প্ৰভাৱত অবাঞ্ছিত অঘটন ঘটিল, একাধিক ব্যক্তিৰ সন্ধান সলিল-সমাধি হ’ল—নিৰ্মলা, পদ্ম-বকৰা (নায়ক-নায়িকা)ৰ; আত্মঘাতিক কাহিনীৰ উপনায়ক মহেশ্বৰ নিৰ্মলাৰ হাতত নিহত হ’ল। অৱস্থাৰ লগত সংগ্ৰাম কৰি কোনোজন সংসাৰ-ধৰ্মীয়ে নিজৰ ধৰ্ম বন্ধা কৰিব নোৱাৰিলে। শেষত মৃত্যু অবিহনে শাস্তিৰ স্থল নোহোৱা হ’ল। ককণ বসধাৰা প্ৰৱাহিত হ’ল।

দেশৰ কথা :—ঘনশ্যাম দত্ত এম্-এল্ চিৰ (Member Legislative Council) গভৰু-গ্ৰেজুয়েট জীয়েক হেমীৰ প্ৰেম-পাশ-বন্ধ আনন্দ উকীল প্ৰথমতে এজন খ্যাতনামা কংগ্ৰেছ কৰ্মী, কিন্তু শেষত হেমী, তথা ঘনশ্যামৰ, মন জুৰাবলৈকে কংগ্ৰেছ দল ত্যাগ কৰি বিৰোধী দলত অন্তৰ্ভুক্ত হ’ল আৰু এদিন কংগ্ৰেছ দলৰ সভা এখনত যোগ দি পুলিছৰ হাতত নিৰ্ভৰ ভাবে আহত হৈ ডাক্তৰখানাত মৃত্যু-মুখত পৰিল। অন্তিম মুহূৰ্তত তেওঁৰ সপোন-তুলালী হেমী আঁহি তেওঁৰ অন্তিম শয্যাতে ফুল ছটিয়াই অতদিনে হিয়াৰ গোপন ককত সাঁচি থোৱা প্ৰেম-পৰিমল একগি যাচিলেহি।

পাঁচ-দৃশ্য-সম্পন্ন এই একাধিকখন দেখাত প্ৰচাৰ-ধৰ্মী, ভাৰতবৰ্ষৰ স্বাধীনতা-পূৰ্ব যুগৰ দেশ-কৰ্মীৰ জীৱনৰ এক বাস্তৱ চিত্ৰ; কিন্তু প্ৰকৃততে ই প্ৰেম-মদিৰাত আসক্ত চঞ্চল দেশকৰ্মীৰ পিছল মনটিৰ ঠাঁহি উঠা চিত্ৰহে। নায়ক আনন্দ আৰু নায়িকা হেমীৰ প্ৰেমৰ এনাঙ্কনি ডালত নাট্যকাৰে এই ক্ষুদ্ৰ কাহিনী ভাগ তৰি, প্ৰসঙ্গ-ক্ৰমে অসমত স্কুকায়া বিশ্ববিজ্ঞালয়, স্কুকায়া “চিফ্ কোৰ্ট” আদিৰ আৱণ্টকতা দেখুৱাইছে। আনন্দই কয়, “এই দেশৰ শাসন এদিন প্ৰজাৰ প্ৰতিনিধিৰৰ হাতলৈ আহিব বুলি যেনেকৈ কংগ্ৰেছ আন্দোলন চলাইছে, তেনেকৈ বিশ্ববিজ্ঞালয় আৰু চিফ্ কোৰ্টৰ আন্দোলন চলোৱা উচিত” (৩য় দৃশ্য)। কাহিনী ভাগ অতি চমু হোৱা বাবে, নাটখনৰ কোনোটো চৰিত্ৰৰে পূৰ্ণ বিকাশ হোৱা নাই। একমাত্ৰ আনন্দৰ চৰিত্ৰত চৰিত্ৰাঙ্কনৰ আভাস আছে। হেমীৰ সৈতে ঘটি উঠা তেওঁৰ প্ৰণয়ৰ সন্ধানকণ জানিবলৈও এখুন্মান দৃশ্য এটা অবিহনে প্ৰকাণ্ড আলাপ কেনিও নাই; অথচ এই অন্তঃসলিলা-প্ৰেম-কণিকাই আনন্দৰ কৰ্মজীৱনৰ সোতাত ঢৌ তুলি থলক্ লগায়। আকৌ আনন্দৰ ৰোগেদি দেশ-প্ৰাণ লক্ষ্মীধৰে ইয়াৰে এঠাইত কৈছে—“অসম ৰবিলে আমিও ৰবিম।”

লক্ষ্মীধৰৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—

তেওঁৰ সবহভাগ নাট সামাজিক (‘সতী জয়মতী কুঁৱৰী’ আৰু ‘ঘটোংকচ’ বাদে বাকী কেইখন সামাজিক)।

শিক্ষিত সম্ভ্ৰান্ত পৰিয়ালত সততে চকুত পৰা প্ৰণয়-সংক্ৰান্ত কাহিনীয়েই তেওঁৰ সামাজিক নাটবোৰৰ ভিত্তি। একো একোজন ছুট-লম্পট বা ষষ্ঠ-প্ৰবন্ধক চৰিত্ৰক মিলনৰ ঘটক ৰূপে ৰাখি বা বিচ্ছেদ-বিধায়কৰূপে সৃষ্টি কৰি তেওঁ প্ৰণয়-কাহিনীৰ বস মন্থন কৰি উলিয়ায়।

তেওঁৰ কল্পিত প্ৰেম-হাটৰ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাকপী নায়ক-নায়িকা-দম্পতিয়ে প্ৰায়েই বিবহ-বিচ্ছেদ অথবা অপূৰ্ণ বাসনাত জীৱন পাত কৰিব লগীয়া হয়। [‘শ্ৰদ্ধা’ত কমলা-জিতেন, ‘হৃদয়ৰ মূল্য’ত চফিনা-কন্দৰ্প, ‘প্ৰজ্ঞাপতিৰ ভুল’ত উষা-শশধৰ, ‘নিৰ্মলা’ত ‘নিৰ্মলা-পদ্ম’ এই প্ৰসঙ্গত দ্ৰষ্টব্য; ‘হৃদয়ৰ মূল্য’ত কন্দৰ্প মিলন-ঘটকৰূপে ছুটৰ শিৰোমণি]।

অল্প পৰিধিত বিস্তৰ ঘটনা সমাৱেশ তেওঁৰ অস্বাভাৱিক বৈশিষ্ট্য।

বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশক পৰ্য্যন্ত ৰচিত প্ৰায়বোৰ নাটতেই নাট্যবিনোদ সৃষ্টিৰ বাবে সঙ্গীত, ছন্দৰত্ন ৰচন, ভাষাস্তৰ মাধ্যম-গ্ৰহণ (যেনে, হিন্দী, ইংৰাজী, বঙলা, বিবিধ দোৱান)—এনেবোৰ আত্মপূৰ্বিক বীতি তেওঁ প্ৰায়েই বৰ্জন কৰিছে। [সুদীৰ্ঘ ‘নিৰ্মলা’ নাটখনত ৰাইজীৰ মুখত এটা মাধোন বঙালী গীত ৩য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ, ‘সতী জয়মতী কুঁৱৰী’ৰ আদি আৰু অন্তত ‘গায়িকা’ৰ মুখত মাধোন একোফাকি গীত, ‘ঘটোংকচ’ৰ আদিতে এটা মাধোন বন্দনা-গীত, ‘দেশৰ কথা’ত হেমীৰ মুখত এটা মাধোন গীত দিয়া হৈছে]।

সহজ সবল কথিত অসমীয়া তেওঁৰ নাটবোৰৰ প্ৰকাশ মাধ্যম।

তেওঁ একাধিক একাধিক ৰচনা কৰিছে, কিন্তু একেটা দৃশ্যত কোনোখনেই সমাপ্ত হোৱা নাই। প্ৰতিখনেই একাধিক দৃশ্য-সংযুত।

আধুনিক একাধিকা-ক্ষেত্ৰত লক্ষ্মীধৰ—

অসমীয়া সাহিত্য সমালোচনা ক্ষেত্ৰৰ একাধিকা-প্ৰসঙ্গত আজি লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাক আধুনিক একাধিকাৰ “পথপ্ৰদৰ্শক,” “অগ্ৰণী” বুলি বহুতে মত প্ৰকাশ কৰিছে। কিন্তু লক্ষ্মীধৰৰ একাধিকাৰ ভূমি চাহ নো হওঁতেই আমাৰ সাহিত্যত কেবাখনো একাধিকাই মূৰ জিলিকাই দেখা দিছিল। প্ৰকাশ-কাল অমুসৰি তাৰে কেইখনৰ নাম তলত দিয়া হ’ল—

পৰীক্ষা (১৯০৮)—শবৎ চন্দ্ৰ গোস্বামী

বেশখানী (’১১)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

কপিল-সংবাদ ('১১)—অদ্ভুত শৰ্মা [পৰৱৰ্তী উপচ্ছেদ 'অ.শে-পাশে' এ.]

নোমল, পাঁচশি, চিকৰপতি-নিকৰপতি ('১৩)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

গদাধৰ বজা ('১৮)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা ['বাঁহী' ১৮৪০ শক ; '৬৬

চনত সূকীয়া কিতাপ আকাৰত প্ৰকাশ]

বিখনাটা ('২০)—অম্বিকাগিৰি বায়চৌধুৰী ['চেতনা' ১ম বছৰ]

পুনৰ্জন্ম ('২১)—দীন মেধি ['চেতনা' ২য় বছৰ]

বিপ্লৱৰ শেষ ('২২)—বমেন্দ্ৰ চৌধুৰী ['চেতনা' ১৮৪৭ শক]

মাতৃ-মঙ্গল ('২৪)—অতুল হাজৰিকা ['চেতনা' ১৮৪৬ শক]

কানাই ধেমালি ('২৫)—হৰিনাৰায়ণ দত্তৱৰুৱা

বক্ৰবাহন ('২৯)—ধানেশ্বৰ হাজৰিকা ['বাঁহী' ১৮৫১ শক]

ওপৰৰ নাটবোৰৰ প্ৰকাশ-কাল ১৯২৯ চনৰ আগতে অৰ্থাৎ 'আৱাহন' প্ৰকাশৰ আগতে। লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ কেবাখন নাট প্ৰথমতে 'আৱাহন'ত প্ৰকাশ হয় অৰ্থাৎ '২৯ চনৰ পিছত; প্ৰায়বোৰেই মৰণোত্তৰ প্ৰকাশ অৰ্থাৎ '৩৪ চনৰ পিছত। তেওঁৰ 'প্ৰজ্ঞাপতিৰ ভুল' নামৰ নাটখন অসমীয়া একাঙ্গিকাৰ পথ-প্ৰদৰ্শক বা প্ৰথম বুলি কেবাজন সাহিত্যিকে কেবা ঠাইত কেবা প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰি গৈছে। কিন্তু এইখন প্ৰকৃততে দুই-অঙ্গীয়া নাটহে; আৰু ওপৰৰ তালিকাখনলৈ মন কৰিলে, তেওঁ একাঙ্গিকাৰ পথ-প্ৰদৰ্শক বুলি কবলৈ ওঠকে ল'ব নোৱাৰি।

আজি পৰিমিত শৰ্মাৰ নামত যি কেইখন প্ৰকাশিত নাটৰ সন্ধান পোৱা গৈছে, তাৰ ভিতৰত একাধিক অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটৰ সংখ্যাহে সৰু, একাঙ্ক কম। এনে স্থলত, তেওঁক অসমীয়া একাঙ্গিকা-ক্ষেত্ৰত অগ্ৰাধিকাৰ কেনেকৈ দিব পাৰি? একাঙ্গিকাই তেওঁৰ তুলিকাৰ কোমল পৰশত থবক-বৰকৃকৈ থিয়-দঙা দিব পাৰিছিল মুঠেই, গা টঙাবলৈ নেপালে। সেইদৰে গল্প-সাহিত্যয়ো তেওঁৰ হাতৰ খজুৱাতিকে মাৰিব নোৱাৰিলে। তথাপিও, একাঙ্গিকাটকৈ গল্প-সাহিত্যতেই, বৰক, তেওঁৰ কীৰ্ত্তি বেছি ব্যাপক। তেওঁৰ 'ব্যৰ্থতাৰ দান' আৰু 'চিৰাজ' গল্প-সমূহে পৰৱৰ্তী কেবাজনো গল্প-লেখক আৰু নাট্যকাৰক বচনা-বীৰ্জিত আৰু বিষয়-বস্তু-আহৰণত প্ৰেৰণা যোগাইছে। নৱ বকৱাৰ 'চিৰাজ' এই গল্পৰে নাটকীয় ৰূপ (অপ্ৰকাশিত); শিত্তসাগৰত অভিনীত হৈছিল; অসমীয়া কথা-ছবি 'চিৰাজ'খনো এই গল্পৰেই দৃশ্য চিত্ৰ। কিন্তু তেওঁৰ একাঙ্গিকাৰ প্ৰভাৱ কিমান দূৰ ব্যাপক হৈছিল জনা নাযায়; সেইবোৰৰ অভিনয়ৰ সন্ধান পোৱা নাযায়, পৰৱৰ্তী বচনাবোৰত তাৰ স্পষ্ট প্ৰভাৱ নাই। সূৰ্যীৰ গহীন নাট অভিনয়ৰ পিছত লঘু চিত্ৰ-সহলিত ধেমেলীয়া নাট একোখন অভিনয় কৰা সেই সময়ৰ এটা সাধাৰণ বীৰ্তি আছিল। এই উদ্দেশ্যে ভালমান একাঙ্গিকা

ৰচিত হৈছিল। এইবোৰ একো একোটা খেমেলীয়া কাল্পনিক চিত্ৰ। শৰ্মাৰ সমস্তা-মূলক চিত্ৰৰ স্থান তাত পাবলৈ নাই। সভা-সমিতিবোৰত আবৃত্তিৰ বাবেও সেই সময়ত কিছুমান চুটি হস্তবসান্নক নাটকীয় দৃশ্য আৰু একাঙ্কিকা-সদৃশ নাট বচনা কৰা হৈছিল। তাত শৰ্মাৰ নাট্যাৱলীৰ কোনো প্ৰভাৱ নাই। এইবোৰ বহুতো নবীন-প্ৰবীণ লেখকৰ একেবাৰে নতুন ধৰণৰ গল্প, পত্ন বা গল্প-পত্ন-মিশ্ৰিত বিবিধ আকৃতি-প্ৰকৃতি-সম্পন্ন নাট্য নিৰ্বন্ধ।

কামাখ্যা ঠাকুৰ

বেউলা (১৯৩৩) ;

বানপানী ('৩৪)

কামাখ্যা ঠাকুৰ বি-এ. বি-টি. অৱসৰ-প্ৰাপ্ত শিক্ষক, আজীৱন শিক্ষা-সাহিত্য-ব্ৰতী, কলাকুশল শিল্পী। নাট্যকাৰ স্বৰূপে তেওঁৰ যিখিনি কৃতিত্ব, অভিনেতা স্বৰূপে তাতকৈ বহুত বেছি। এসময়ত তেওঁ 'মিছৰ কুমাৰী' নাটত 'আবন' চৰিত্ৰত, 'বঞ্জিত সিংহ'ত নাম-ভূমিকাত, 'বদন বৰফুকন' কথাছবিতো নাম-ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ খ্যাতি অৰ্জন কৰে। শ্ৰোতৃ বয়সতো চেঙেলীয়াৰ উত্তম আৰু উৎসাহী মনটোৱে তেওঁক আজীৱন সমাজসেৱী ৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে।

ওপৰত নাম দিয়া নাট দুখনৰ ভিতৰত 'বেউলা' পাঁচ-অঙ্কীয়া পূৰ্ণাঙ্গ নাট, 'বানপানী' ছয়-দৃশ্য-সম্পন্ন ক্ষুদ্ৰ একাঙ্কিকা। আজীৱন শিক্ষাসেৱী, সমাজসেৱী, স্নানিপুণ অভিনেতা ঠাকুৰ দেৱৰ 'বেউলা' অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ উৎকৃষ্ট অৱদান। ইয়াৰ আগতে 'বেউলা' আখ্যান লৈ অসমীয়া সাহিত্যত দুখন নাট প্ৰকাশিত হৈ গৈছে—কমলেশ্বৰ চলিহাৰ 'চাঁদ-সদাগৰ' (১৯৩০), অতুল হাজৰিকাৰ 'বেউলা' (বচনা ১৯২৩, প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯৩৩)। চলিহাৰ 'চাঁদ-সদাগৰ' অসম্পূৰ্ণ নাট। হাজৰিকাৰ নাট প্ৰথম বছৰ 'আৱাহন'ত (১৯২৯) প্ৰকাশিত হৈছিল। বচনাৰ ফালৰ পৰা হাজৰিকাৰ নাটখন প্ৰথম হলেও, ঠাকুৰৰ নাটত ইয়াৰ প্ৰভাৱ একো নাই। মাথোন উপাদান সংগ্ৰহৰ মূল পুথিবোৰ একে হোৱা বাবে, ঠায়ে ঠায়ে কাহিনী-ভাগৰ কিছু অনিবাৰ্য্য সাদৃশ্য আছে। কাহিনীৰ মূল বৈসাদৃশ্যৰ ভিতৰত হাজৰিকাৰ নাট বেউলা-লক্ষ্মীন্দাৰৰ জন্মৰ আগৰ পৰাই আবদ্ধ কৰা হৈছে আৰু ই পূৰ্ণ বচনা-বীতিৰ ধাৰা অলুকাৰণ কৰি, কাহিনীৰ নিশ্চয়োজ্ঞানীয় অংশ কেতবোৰকো দাঙি ধৰি, কিছু আমনি-লগা কৰিছে। ঠাকুৰৰ বচনা সংঘত হোৱা বাবে এই বিষয়ত মুঠেই আমনি-লগা হোৱা নাই। কাব্যিক বচনা-বীতিয়ে হাজৰিকাৰ নাটত ঠায়ে ঠায়ে নি ভাব-বিলাসৰ সৃষ্টি কৰিছে, ঠাকুৰৰ নাটত নাট্য-কলা বীতিয়ে সেই অভাৱ নাট্য-মূলভ পৰিৱেশেৰে ভালেখিনি দূৰ কৰিছে,—যেনে—হাজৰিকাৰ নাটৰ ২য় অঙ্ক ৮য়

দৰ্শনত বেউলাই তটিনীৰ পাৰত থিয় হৈ পানীত মালা এধাৰ উটুৱাই দিয়ে, লক্ষীন্দাৰে মালা তুলি লৈ, মন্ত্ৰ-মুগ্ধ হৈ, হাতত পানীৰ ঘাগৰী লৈ, বেউলাৰ পিনে চাই চাই, ভাব-মডলীয়া হয়। প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ পূৰ্ববাগ-সূচিত এনে দৃশ্য আধুনিক কলা-কৌশল-সঙ্গত। সেয়েহে বোধহয় লক্ষীন্দাৰে ক'লে—“ক্ষম্ভুকলৈ হলেও নন্দনৰ বিনন্দ ৰাজ্যত বিচৰণ কৰিলো। পৃথিবীৰ মানুহ। ডোক ইয়াতকৈ বেছি আৰু কি লাগে।” ঠাকুৰৰ বেউলা আজলী ছোৱালী, নিছলা সবল মতি। লক্ষীন্দাৰৰ সৈতে বিবাহ-বন্ধনৰ ব্যৱস্থা হৈ যোৱাৰ পিছত তেওঁ সখীয়েকহঁতৰ সৈতে সীতা-সৱিত্ৰী আদি সতীৰ কাহিনী-সংযুক্ত আলাপ কৰাহে শুনা যায় (৩য় অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)। দুই গৰাকি নাট্যকাৰেই চন্দ্ৰধৰ শিৱভক্ত হলেও, হাজৰিকাৰ নাটত তেওঁক দেশভক্ত ৰূপেও পৰিচয় পোৱা যায়। পদ্মাৱতীক তেওঁ বাওঁহাতেৰে পাছফালে ৰেলপাত এটা লৈ পূজা দিয়ে মাথোন দুটা কাৰণত:—প্ৰথম, বেউলাৰ অসম। ভক্তিত লক্ষীন্দাৰৰ পুনৰ্জীৱন লাভ; দ্বিতীয়, বেউলাৰ সতীৰ্থৰ বাবেই মহিমা-মণ্ডিত। হৈছে অসমীয়া স্ত্ৰীমা “কানকপা জন্মভূমি” [স্থানান্তৰত ‘অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকা’ আখ্যা দ্ৰ:]। ঠাকুৰৰ চন্দ্ৰধৰে পদ্মাৱতীক অস্ত্ৰান্ত দেৱতাক দিয়াৰ দৰে সৰ্বসাধাৰণ ভাবে এপাহি ফুল দিয়ে; কাৰণ, তেওঁ মহাদেৱৰ উপদেশ-বচনত হেৰোৱা বিৰেক ঘূৰাই পালে আৰু বুজিলে “দেৱ-দেৱী সকলোৱেই সেই এক বিৰাট অসীম অনন্ত ৰূপৰ অমৃতভূক্ত এজনৰে ৰূপান্তৰ” [শেষ দৃশ্য]। ঠাকুৰৰ নাটত, চন্দ্ৰধৰে হেমতালেৰে মনসা পূজাৰ ঘট ভঙা দৃশ্য (১ম অঙ্ক ৫ম দৃশ্য), লক্ষীন্দাৰৰ সৈতে পিতৃকৰ প্ৰথম-দৰ্শন (৩য় অঙ্ক ১ম দৃশ্য), মেনকাই নৱবিবাহিতা জীয়েকৰ সৈতে জোৰ্হায়েকৰ আগমন অপেক্ষা কৰি থাকোতে অকস্মাতে মৃত লক্ষীন্দাৰৰ দেহা-দৰ্শন (৫ম অঙ্ক ১য় দৃশ্য) আদি কেবাটাও উচ্চ নাটকীয় গুণ-সম্পন্ন মনমোহা দৃশ্য আছে। আত্মোপাস্ত সবল গম্ভয় নাটধৰি মাজে মাজে দুই এটা সঙ্গীত-সংযোগেৰে মধুৰ কৰা হৈছে। ভাষা সবল হলেও, প্ৰয়োজন অনুসৰি প্ৰকাশভঙ্গী বদলাই নাটকীয় গতি-ৰেণু ‘তীব্ৰ’ বা ‘মৃদু’ কৰা হৈছে। তলত এনে ভাষাৰ এটি চানেকি দিয়া হ’ল। হেমতালেৰে মনসা-পূজাৰ ঘট ভাঙি চন্দ্ৰধৰে কয়—“হা: হা: হা:—পূজা হ’ব। বংশধৰ হ’ব, চট্টাকৈ পূজাৰ শোক পাহৰাৰ—তাকে জীয়াই বখাবলৈ হলে কানীৰ পূজা। কেনে পূজা হ’ল। যা লেজাই যা। তাই নগৰে নগৰে গাঠে গাঠে এই এনেকৈ (ভঙা ঘট-দেপুৱাই) কানীৰ পূজা প্ৰচাৰ কৰি আহ। মই দেশে দেশে প্ৰচাৰ কৰিবলৈ যাত্ৰা কৰো। সজা, সজা মোৰ চৈধ্য ডিঙা মধুকৰ! বজা শব্দ, বজা ঢোল, আজি মই দেশে দেশে এই এনেকৈ কানীৰ পূজা প্ৰচাৰ কৰিবলৈ যাত্ৰা কৰিম।” (১ম অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)।

নাটখন ১৯০৮ চনৰ ৩০ চেপ্টেম্বৰৰ দিনা নিশা হৰ্ষাপূজাৰ সপ্তমী তিথিত

মণিপুৰত মণিপুৰ-নিবাসী অসমীয়া সকলে অভিনয় কৰিছিল আৰু মণিপুৰৰ বজা-বাগীয়ে অভিনয় চাই উচ্চ প্ৰশংসা কৰিছিল।

বানপানী—‘বানপানী’ বচনৰ পটভূমি লৌকিক; ১৯৩৪ চনত নগাওঁ, কামৰূপ আদি অঞ্চলত বৰ ডাঙৰ বানপানী হয়। নাট্যকাৰ বৰঠাকুৰ তেতিয়া গুৱাহাটী কলেজিয়েট স্কুলৰ ‘স্কাউট মাষ্টাৰ।’ বানপানী-প্ৰলীড়িত নৰ-নাৰীৰ সাহায্যৰ বাবে কেবাপিনৰ পৰা অৰ্থ সংগ্ৰহৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰা হ’ল, তাৰে অইনটো আছিল নাট-অভিনয়; এয়ে ‘বানপানী’ বচনৰ ভেটি। এনে নৈসৰ্গিক বিপ্লৱৰ পটভূমিত ৰচিত নাট অসমৰ সাহিত্যত বিৰল।

‘বানপানী’ শ্ৰী-ভূমিকা-বৰ্জিত একাঙ্কিকা। নাট্য-বস্তু:—বানপানীত দেশৰ এক বিপুল অংশ প্লাৱিত। ছাত্ৰ-স্বেচ্ছাসেৱক লগত লৈ স্কাউট-মাষ্টাৰ দলে-বলে তাত উপস্থিত হ’ল আৰু হাজাৰ-বিজাৰ নিৰাশ্ৰয় জনক অন্ন-বস্ত্ৰৰ যোগান দি, বিপদত উদ্ধাৰ কৰিলে। নৰকণী নাৰায়ণৰ সেৱাই যে ঈশ্বৰ-সেৱা আৰু পৰম ধৰ্ম—ইয়াকেই এই নাটৰ যোগেদি শিক্ষা দিয়া হৈছে। ছাত্ৰ-সমাজত সমাজ-সেৱাৰ আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰাই ইয়াৰ মূল উদ্দেশ্য। সেইবাবে ই নাট্য-কলাকুশল-সম্পন্ন নহয়, আদৰ্শাত্মকহে। বচনৰ উদ্দেশ্যও সেই।

সকল নাটবোৰক সাধাৰণতে অসমীয়াত ‘নাটিকা’ বুলি কোৱা হয়। সেই অৰ্থত নাট্যকাৰৰ ভাষাত ই নাটিকা; ইচ্ছাপূৰ্বক ইয়াক শ্ৰী-চৰিত্ৰ-শৃংখ কৰা হৈছে যাতে স্কুলীয়া ল’ৰাই অবাধে অভিনয় কৰিব পাৰে। ’৪০ চনৰ আগত অসমৰ স্কুলবোৰত ছাত্ৰ-ছাত্ৰীক সহ-অভিনয় কৰিবলৈ দিয়া নহৈছিল। সেয়েহে শিশু-নাটকৰূপে ইয়াৰ এটা সুকীয়া মূল্য আছে। ছটা দৃশ্যত সমাপ্ত এই চুটি নাটখনিত স্বেচ্ছাসেৱকৰ সেৱাৰ এটা মহান আদৰ্শ দাঙি ধৰা হৈছে। শেষৰ দৃশ্যত প্ৰলীড়িত জনসাধাৰণে দেৱদূত-সদৃশ স্বেচ্ছাসেৱক-দলৰ পৰা আকস্মিক সাহায্য লাভ কৰি এটি মধুৰ গীতেৰে প্ৰাৰ্থনা জনায়—

“নাৰায়ণ, হে নাৰায়ণ, হোৱা সচেতন।

কান্দিছে ধৰিত্ৰী, কান্দে নৰ-নাৰী

আতুৰৰ মাজে আজি দিয়া দৰ্শন ॥” ইত্যাদি

সুৰেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া

আপোছ (১৯৪২)

উগদিব (")

লক্ষণ (")

কৰ্ণ (১৯৪২)

কুশলকৌৰৱ (১৯৪২)

প্ৰেতান্ধাৰ পৰিৱৰ্তন (১৯৪২)

গোলাঘাট ‘এমেটিয়েৰ থিয়েটাৰ চোচাইটি’ৰ ৰূপদক্ষ নাট্য-শিল্পী শ্ৰবেশ্বনাথ শইকীয়া বি-এ ১৯২২ চন মানব পৰা নাট্যাভিনয় ক্ষেত্ৰত জনাজাত। প্ৰকাশিত-অপ্ৰকাশিত প্ৰায় তেতিয়াখন নাট-নাটিকাৰ লেখক শইকীয়াৰ খ্যাতি কেৱল নাট্যকাৰ ৰূপেই নহয়, অভিনেতা ৰূপেও আছে। বিভিন্ন কালত বচিত হলেও, ’৪৯ চনটো তেওঁৰ নাট-প্ৰকাশ সমাবোহৰ জুবিলী-বৰ্ষ-সদৃশ শুভবৰ্ষ। কিয়নো, এই একেটা বছৰতে ওপৰত উল্লিখিত তেওঁৰ পাঁচ খনকৈ নাট প্ৰকাশ হৈছিল।

আপোছ—চাৰি-অকীয়া প্ৰহসন। গাওঁবুঢ়াৰ ঘৰৰ গৰু এজনীয়ে বায়নৰ ঘৰত বায়ননীৰ বন-কৰা বিহা-মেখেলা এজোৰ চোবাই খালে। এই লৈয়েই কাছাবীত মৰ্দমা; কিন্তু সমজুৱাৰ বুদ্ধি-পৰামৰ্শত আপোছৰ দিহা কৰা হ’ল। শুচীয়া-পদকীয়া ছয়োৰে মাজত ‘বিয়ৈ’ সখক স্থাপিত হ’ল—“এই ব’হাগতে কণ ল’বালৈ গোলাপীক দিয়াৰ বন্দৱস্ত” কবিলে লাগে। ছয়োৰে ওটা ভোজ দণ্ডও হ’ল। এয়ে ‘আপোছ’—লবু ভাবৰ বাস্তৱ সমাজ-চিত্ৰ। ভাষা জতুৱা অসমীয়া; বাণেশ্বৰ নামৰ চৰিত্ৰটোৰ মুখত কামৰূপী ভাষা প্ৰয়োগ কৰি নাট্যকাৰে ভাষাগত হাস্যৰসৰ যোগান ধৰাৰ চেষ্টাও কৰিছে।

ভগদ্বিৰ—তিনি-অকীয়া প্ৰহসন, আবৰ-দেশীয় সাধুকথাৰ অসমীয়া নাট্যৰূপ। ইয়াত আছে সপোন-বহুস্তৰ অদ্ভুত নাটুত নাটুত পৰিণতি; বাস্তৱ জীৱনত নিতে দেখা মানুহৰ হাঁহা-কন্দা, নিয়তিৰ উপহাস, প্ৰকৃতিৰ অদ্ভুত লীলা-বহুস্তৰ। ইয়াত থকা ‘নৰি’ চৰিত্ৰ এই পৰ্যায়ৰ; নৰি আগতে ধনী, পিচত হুগীয়া হ’ল। আকৌ বাদচাহৰ অল্পগ্ৰহত দহখন গাওঁৰ ওপৰত ‘হৰ্দাৰ’ পদ পালে, বিনা-পট্টচাই চৰ্দাৰী চলাবলৈ বোঁৰা পালে, দৰমহা পালে; লগতে বৌচন শুল্কৰীক শয্যা-সজিনী ৰূপে লাভ কৰাত মৰততে সৰগ-অমিয়া ভোগ কৰিবলৈ সুযোগ আহি পৰিল। আবৰীৰ চৰিত্ৰাৱলীৰ সৈতে সাদৃশ্য বন্ধা হেতু ইয়াত প্ৰযোজিত উৰ্দ্ধ-আবৰী শব্দৰ বহুল ব্যৱহাৰে নাটোৎকৰ্ষ সাধনত কিছু সহায় কৰিছে সঁচা, কিন্তু অসমীয়া ভাষাৰ নাট্যৰূপে অনা-অসমীয়া শব্দৰ মাত্ৰাধিক্য সমৰ্থন-যোগ্য নহয়। এই প্ৰসঙ্গত গোপাল সোম্বাৰীৰ ‘মকডমা’ (১৯৩৭), সাবদা বৰদলৈৰ ‘পহিলা ‘হাবিখ’ (’৪৪), হুগল দাসৰ ‘মেনেলুৱা’ (’৬৭ : অপ্ৰকাশিত) তুলনীয়। অন্ত্যস্ত গুপত আদৰ্শীয় হলেও, ভাষাগত এইকণ দোষে কেউখনতে কিফিং হলেও, চেকা নেপেলাই থকা নাই।

কৰ্ণ, লক্ষণ—ছয়োখন ছন্দ-বহুল পঞ্চাঙ্ক পৌৰাণিক নাট। ‘কৰ্ণ’ৰ আধাৰ-পুৰি কান্দিলাসী মহাভাৰত। আশ্ৰমৰ হোম-বেদবৎস শৰেৰে নিহত কৰাৰ অপৰাধত অগ্নিহোত্ৰ বুনিয়ে কৰ্ণক অভিশাপ দিয়ে এইবুলি যে এদিন সৰ্বৰ্ষ-কালত তেওঁৰ বধচক্ৰ ধৰাই প্ৰাস কৰিব; দ্বিতীয়তে, কোনোবা ভিক্কাৰীয়ে যদি তেওঁৰ ওচৰত কিবা ভিক্কা

কৰে, তেওঁ প্ৰাণ দি হলেও ভিক্ষুকৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ কৰিব লাগিব। কৰ্ণই প্ৰতিজ্ঞা কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল—“দান ধৰ্ম হ'ল মোৰ জীৱনৰ ব্ৰত”। সেয়েহে এদিন নিজ পুত্ৰ বৃষকেতুক হত্যা কৰি, তাৰ মঙহেৰে তেওঁ ছদ্মবেশী ব্ৰাহ্মণ অতিথিৰ ভোজনৰ যোগান ধৰিব লগীয়াত পৰে আৰু শেষত অৰ্জুনৰ হাতত কুকক্ষেত্ৰ বণত তেওঁ নিহত হ'ল। কৰ্ণৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰ সফল। ইয়াৰ আগত এই আখ্যান লৈ অসমীয়া নাটৰ উপৰিও, আধুনিক যুগত দুখন নাট ৰচিত হৈছিল, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ ‘বৃষকেতু’ (১৮৯৯), হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ ‘কৰ্ণবীৰ’ (১৯৪৪)। মূল আধাৰ-পুথি একে হোৱাত তিনিওখনৰে ‘বৃষকেতু’ আখ্যানটো প্ৰায় অভিন্ন সাঁচতেই নিৱেদিত হৈছে। “সূতপুত্ৰ” বুলি কৰ্ণৰ যি আক্ষেপ, সিও তিনিওখনতে প্ৰায় অভিন্ন। তথাপিও শইকীয়াৰ ‘কৰ্ণ’ পুৰাণ-কাহিনীত বেছি উজ্জল; বাস্তৱ অভিজ্ঞতাতো বেছি অভিজ্ঞ। বাস্তৱ জগতখনত অস্পষ্ট আৰু সন্দেহজনক কথাবোৰ লৈ মানুহে মানুহক কিদৰে ঠেকত পেলাই থেকেচি মাৰে, আধা কোৱা আধা নোকোৱা কথাবোৰ কেনে সাংঘাতিক, ইয়াকে লৈ, কৰ্ণই এদিন পদ্মাৰ আগত কথাপ্ৰসঙ্গত কথাৰ মহলা নেমেৰি নোৱাৰিলে—“পৃথিৱী ধ্বংস হল কিন্তুৰ কাৰণে—মানৱৰ অধোগতি কিন্তুৰ বাবেই—কিন্তুয়ে প্ৰভেদ কৰে বেদ-শাস্ত্ৰমত—কিন্তু থক কিন্তুতে লুকাই।” সেইদৰে কুকক্ষেত্ৰ বণত পাণ্ডৱ-পক্ষৰ ছল-চক্ৰান্তৰ আঁৰত লৌকিক দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰি তেওঁ কয়—“জগতৰ মানৱে প্ৰশংসে—কুকক্ষেত্ৰ ধৰ্ম-যুদ্ধ-ক্ষেত্ৰ—কিন্তু সেই যুদ্ধৰ প্ৰাঙ্গন—ছলনাৰ মায়াজালে ভৰা।”

(৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

‘লক্ষ্মণ’ কাহিনী লৈও ইয়াৰ আগত আমাৰ সাহিত্যত আধুনিক যুগত দুখন নাট ওলাইছিল—দেৱ বৰদলৈৰ ‘বৈদেহী বিচ্ছেদ’ (১৯০১), আনন্দ বৰুৱাৰ ‘বিসৰ্জন’ (‘৩৩)। এই বিষয়ৰ অসমীয়া নাট কেবাখনো আছে। শইকীয়াৰ নাটত অক্লান্ত নাটৰ দৰেই লক্ষ্মণৰ চৰিত্ৰ ভ্ৰাতৃ-স্নেহৰ পৱিত্ৰ চানেকিকপে প্ৰতিস্থাপিত; লক্ষ্মণৰ শেষৰ এঘাৰ উক্তি এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয়—“বিচাৰিছে মোৰ প্ৰাণে—পলে পলে ক্ষণে ক্ষণে—চেনেহৰ ভাই বুলি একেঘাৰি মাত—সিমানে বিচাৰো মই কায়-বাক্য-মনে” (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)।

পৌৰাণিক নাটৰ গাঁথনিৰ মাজে মাজে থকা লৌকিকতাৰ এনেবোৰ আঁহ তেওঁৰ নাটত চকুত পৰে। পৌৰাণিক নাট দুখনিও শইকীয়াৰ মৌলিকৰ বৰ বেছি মহলেও, ধেমেলীয়া নাট আৰু চৰিত্ৰমূলক ‘কুশল কোঁৱৰ’ত তেওঁৰ নাট্য প্ৰতিভাৰ পূৰ্ণ পৰিচয় পাবলৈ আছে।

কুশল কোঁৱৰ (‘৪৯)—জীৱন-চৰিত্ৰ-মূলক পঞ্চাঙ্ক নাট। ‘মণিৰাম দেৱান’, ‘পিয়লি কুকন’ প্ৰভৃতিৰ দৰে ‘কুশল কোঁৱৰ’ জীৱন-চৰিত্ৰমূলক বা ঐতিহাসিক বাস্তৱ

নাট। পাতনিত নাট্যকাৰে কোৱা মতে ইয়াত বাস্তৱ চৰিত্ৰ কেবাটাও আছে, যেনে—কুশল-পত্নী প্ৰভাৱতী, তেওঁলোকৰ শিশু-পুত্ৰৰয়, কংগ্ৰেছ কৰ্মী বৈকুণ্ঠবিহাৰী সিং আদি। কল্লনাৰ বঙা-নীলা-সেউজীয়াৰে ধৰি বহুবুলীয়া বহুগ সানিব নোৱাৰিলে, কোনো নাটেই মনোবশ হ'ব নোৱাৰে। চৰিত-মূলক নাটো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। নায়ক কুশল কোঁৱৰ গোলাঘাটৰ মানুহ। বহুতে চিনি পায়। খামি-ডাঠ সেই মানুহজন কংগ্ৰেছৰ আশাভাৰীয়া কৰ্মী আছিল। '৪২ চনৰ গণ-আন্দোলনত তেওঁ গা ঢালি দিয়ে আৰু নানা দুখ-দাবিত্ৰাৰ মাজেদি জীৱনত এশ এডাল হেঙাৰ পাৰ হৈ, অশেষ জীয়াতু ভুগি, শেষত সৰুপথাৰৰ ৰেলৰ লাইন উঠোৱা বুলি মিছা অপবাদত অভিযুক্ত হৈ, দণ্ডিত হয় আৰু ফাঁচী কাঠত ওলমি “মৃত্যুঞ্জয়ী বীৰ” সংজ্ঞা লাভি দেশবাসীৰ শ্ৰদ্ধাভাজন হয়। অসমীয়া প্ৰায়বোৰ ঐতিহাসিক নাটতে ছদ্মবেশী চৰিত্ৰৰ সমাৱেশ আছে, আনুষঙ্গিক কাহিনী (বিশেষকৈ প্ৰেম-পট আদি) আছে। আলোচ্য নাটখিনিয়ে এনেবোৰ আলমক দূৰতে বিদূৰ কৰি, প্ৰত্যক্ষ বা প্ৰামাণিক ‘ডকুমেণ্টেৰী’ নাটৰ দৰে সাময়িক কথা-বতৰাবেই কাহিনী পুষ্ট আৰু বলিষ্ঠ কৰাত সাফল্য লাভ কৰিছে। প্ৰত্যক্ষ ঘটনাৰ ভেটিত নিৰ্মিত হোৱা বাবে ইয়াত অতিৰঞ্জিত কল্লনা-বিলাসৰ মাদকতা নাই, পুৰুষবেশী নাৰী-চৰিত্ৰ নাই, নাচনী নাই, ব'বাগী নাই; বেজবকৱাৰ ‘গজপুৰীয়া’জনকো দেখিবলৈ পোৱা নাযায়, নকুল ভূঞাৰ প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজৰ ভুজ মাত্ৰবোৰে খোপাত হোৱা নাই। আছে মাথোঁ, সেই সময়ৰ বাস্তৱ জগতখনৰ চল-চাতুৰীৰ লুকাভাকু খেল। তেতিয়াৰ গণ-আন্দোলন কালত মিলিটেৰী ঠিকা কৰি কাৰো কাৰো হাতত টকাই চোঁ-চোৱাই আছিল: কেৱে আকৌ চাউল এমুঠি, চেনি অকণ, তেল এটুপিৰ মুখকে দেখিবলৈ নেপাই, পেটত বান্ধ দি মৰণত শৰণ লৈ, মৰণৰ দিন গনি থাকিব লগীয়াত পৰিছিল। মিলিটেৰী চাহাব, গেৰিডন ইঞ্জিনিয়াৰ, জেইলৰ প্ৰভৃতি বিষয়াৰ দম্ভমনিত গাঁৱৰ আইকণ, মাইকণ, অৰিল, হলধৰহঁতৰ গাত গোসাই নাই। কুশল কোঁৱৰকে মুখ্য কৰি গাঁৱৰ বৰমুৰীয়া সৰব দিহা-পৰামৰ্শত কুটিছ-বিবোধী হিংসাত্মক কাৰ্য্যও হ'ব ধৰিলে। '৪২ চনৰ অক্টোবৰৰ ন তাৰিখে (বা অগা-পিছা তেনে কোনো দিনতে) সৰু পথাৰত ৰজ-অসম বেইলৰে লাইনৰ ৩২৯ নম্বৰ উজনিমুৱা ডাক গাড়ীৰ (“আপ য়েইলৰ”) লাইন আঁতৰাই জনসাধাৰণৰ জীৱন বিপন্ন কৰা অপবাদত কুশলক ফাঁচী দিয়া হয়।

প্ৰেতাত্মাৰ পৰিৱৰ্তন—ইংৰাজ নাট্যকাৰ Haughton ৰ ‘The dear Departed’ নাটৰ হাঁ লৈ লিখা অসমীয়া ধেমেলীয়া একাঙ্ক। মূল গৃহস্থজন বৰা বুলি জনামাত্ৰকে ঘৰৰ উত্তৰাধিকাৰীসকলে সম্পত্তিৰ ভাগ-বাটোৱা কৰিব ধৰে। সেই সময়তে ডাকঘৰত বৃত্তক এডামুৰি দি সাৰ পাই উঠি থিয় দিয়ে। বৃত্তকৰ

চেনেহত পমি যোৱা চেনাইহঁতৰ আশাৰ মূৰত চোঁচা পানী পৰিল। কাহিনীত এই আকস্মিকতাই ইয়াৰ হাত্তবসৰ প্ৰাণ-কেন্দ্ৰ।

আশে-পাশে

(i) কপক আৰু প্ৰতীক-ধৰ্মী নাট

সুদৰ্শন শৰ্মা—কপিলা-সংবাদ (১৯১১ খৃঃ; প্ৰতীক-ধৰ্মী ধেমেলীয়া গল্প একাঙ্কিকা; ‘উষা’ ১৮৩৩ শক)।

বিষয়-বস্তু—এসময়ত সদাশিৱৰ নিত্য-সঙ্গী নন্দীয়ে তেওঁৰ বাহন কপিলাক বিচাৰি বিচাৰি পৃথিৱী খলক লগালে। বাটকুৱাই উত্তৰ দিয়ে, সেই কপিলাৰ উৎপাতত বাইজৰ গাত গোঁসাই নাই। বাটকুৱাই কাপলাক হঠাতে এদিন ধৰি বান্ধি পেলালে আৰু নন্দী বাপুৱে তাক শিং এটাত খামুচি ধৰি সবগৰ পিনে খেদি লৈ গ’ল। এইখিনিতে বাইজক চকু মুদিবলৈ নিৰ্দেশ দিয়া হৈছে। ইয়াত অন্তৰ্ভুক্ত চৰিত্ৰাৱলীৰ ভিতৰত সদাশিৱ ‘সত্য’ৰ, নন্দী ‘প্ৰতিবিন্দু’ৰ, কপিলা ‘হাত্তবস’ৰ, বাটকুৱা, ‘সাধাৰণ জ্ঞান’ৰ প্ৰতীক। বচনা কলা-কুশল নহয়, অথচ প্ৰতীক-ধৰ্মী, সবল, সাংকেতিক।

বৈকুণ্ঠবিহাৰী ৰায়—ছয় বিপু আৰু মন (১৯২৭ খৃঃ; কপক নাট; ‘প্ৰভাত’ ১৮৪৯ শক)।

বিষয়-বস্তু—কাম, ক্ৰোধ, লোভ, মোহ, মদ আৰু মাংসৰ্ঘ্য—এই ছয় বিপুৱে যুষ্টিমান আকাৰ ধাৰণ কৰি নিজ নিজ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিবলৈ গৈ বাদ-বিসম্বাদৰ সৃষ্টি কৰিলে। শেষত ‘মন’-চৰিত্ৰই এষাৰ বচনেৰে কেউটা চৰিত্ৰৰে মুখৰ মাত বন্ধ কৰি চৰিত্ৰ-সংঘাতৰ সমাপ্তি ঘটালে। বচনষাৰ—“সাধ্য নাই—মই নিদিলে অনুমতি—প্ৰৱেশ কৰিব নবদেহে।” ছয় বিপুৱে ‘মন’-চৰিত্ৰৰ শৰণাপন্ন হৈ একবাৰকৈ কয়—“প্ৰণাম প্ৰভু—যাওঁ এতিয়া—নিজ নিজ ঠাইত—নকৰো কাৰুণীয়া আৰু মিছামিছিকৈ।”

বচনাখনিত ‘মহামোহ কাব্য’ৰ প্ৰভাৱ অতি স্পষ্ট।

ডিম্বেশ্বৰ নেওগ (১৮৯৯—১৯৬৬ খৃঃ)

অকাল বসন্ত (১৯২৫ খৃঃ) কুণ্ডিল-কুঁৱৰী (’২৭)

কামৰূপ (’২৫) কুক-লীলা (’২৯)

মদন-ভাস্কৰ (’২৬)

বিংশ শতিকাৰ ঠিক আগ বছৰতে (১৮৯৯ খৃঃ) শিৱসাগৰ জিলাৰ কমাৰকদীয়া গাঁৱত ডিম্বেশ্বৰ নেওগৰ জন্ম হয়। কটন কলেজত বি-এ, বি-এল্-চি ‘পাছ’ কৰি

তেওঁ হাইস্কুলৰ শিক্ষকতা কামত সোমায় আৰু বি-টি ‘পাছ’ কৰে। ইংৰাজী বিষয়ত এম্-এ পঢ়িছিল, অৱশ্যে কিবা কাৰণত পৰীক্ষা ‘পাছ’ কৰা নহল। অৱশেষত ‘৪০ চনত কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা অসমীয়াত এম্-এ ‘পাছ’ কৰি উচ্চ-উপাধি-মণ্ডিত হৈ যশস্তা লাভ কৰে। শিক্ষা-দান আৰু সাহিত্য-সেৱাই আছিল তেওঁৰ একমাত্ৰ মুখ্য ধৰ্ম, জীৱন-জোৰা মুখ্য কৰ্ম। এসময়ত তেওঁ ‘অসম সাহিত্য সভা’ৰ সম্পাদক আৰু এবাৰ এই সভাবেই বহুজন-সন্মানিত সভাপতি-পদত অধিষ্ঠিত হৈ, সাহিত্য-পৰিচালনাৰ গুৰি-ব’ঠা ধৰিবলৈ সুযোগ পাইছিল। ধোৰতে ক’ব গ’লে, নেওগৰ সাহিত্য-প্ৰতিভা বহুমুখী। ‘মালিকা’, ‘খুপিতবা’, ‘ইন্দ্ৰধনু’কে আদি কৰি ন খন খণ্ড-কাব্য, ‘অকাল বসন্ত’কে ধৰি পাঁচখন দৃশ্য-কাব্য আৰু ‘অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী’কে ধৰি বিবিধ সাহিত্য-সম্ভাৰ নেওগৰ যাউতিযুগীয়া কীৰ্তি। ১৯৬৬ চনৰ ১২ নবেম্বৰৰ দিনা প্ৰাতঃসতে ‘অসম’ৰ অসামান্য উদ্দীপ্ত শিল্পী ‘ইন্দ্ৰধনু’ৰ সাত বৰণৰ সৈতে বিলীন হৈ গ’ল।

শিতানত নাম দিয়া নাট পাঁচখনৰ ভিতৰত, বচনাৰ ফালৰ পৰা, ‘কৃষ্ণ-লীলা’ প্ৰথম; কিন্তু প্ৰকাশ স্বৰূপে ‘অকাল বসন্ত’ আৰু ‘কামৰূপ’হে প্ৰথম। অপ্ৰকাশিত অৱস্থাতে ‘কৃষ্ণ-লীলা’ৰ প্ৰথম অভিনয় ১৯২৪ চনতে তেজপুৰৰ ‘বাণষ্টেজ’ত হৈছিল।

অকাল বসন্ত (প্ৰথম প্ৰকাশ স্থল ‘বাঁহী’ ১৯২৫)

কামৰূপ	”	”	”	”
মদন-ভঙ্গ	”	”	”	’২৬

আধুনিক অসমীয়াত এই কেউটা বিষয়েই নেওগৰ হাতত প্ৰথম মঞ্চৰূপ লাভ কৰিলে; মহাকাব্য কালিদাসৰ একেখন সংস্কৃত ‘কুমাৰ-সম্ভৱ’ কাব্য-কাননত নেওগে তিনিপাহি অসমীয়া ফুল ফুলালে। ‘অকাল বসন্ত’ত হিমালয়ত ধ্যানমগ্ন মহেশ্বৰ ধ্যানভঙ্গ-হেতু কুলি-কেতেকী-নাহৰ-পত্নী আদি স্বভাৱ-ৰাজ্যৰ মূৰ্ত্তকৰূপ কেইটামানৰ অৱতাৰণা কৰাই, অকালতেই-বসন্ত সৃষ্টি কৰা হ’ল; মদনৰ পঞ্চবাণ যুগুৰি উঠিল। এইখন তিনি-দৃশ্য-সম্বলিত গল্প-বিহীন প্ৰতীক-ধৰ্মী গীতি-নাট।

‘অকাল বসন্ত’ৰ দৰে ‘মদন-ভঙ্গ’ও তিনি-দৃশ্য-সম্পন্ন প্ৰতীক-ধৰ্মী গীতি-নাট। কিন্তু ইয়াত পাৰ্বতী আৰু তেওঁৰ সখীয়েক জয়া-বিজয়াৰ বচনত গম্ভাংশ আছে। প্ৰথমখনৰ কাব্যিক সূৰমা দ্বিতীয়খনত সিমানে পোৱা নাযায়। বসন্ত-আগমনত শঙ্কৰৰ সাধনা-ভূমিত বতি-মদন-দম্পতিয়ে চুচুক্-চামাক্ কৈ প্ৰৱেশ কৰিলে। অকল্যাতে তাপস ত্ৰি-নয়নৰ মদন-বিকাৰ ঘটিল আৰু তৃতীয় নয়নৰ পৰা বশ্মি-বাশি ওলাব ধৰিলে। বশ্মিৰ দহনত মদন ভস্ম হ’ল। আকাশ-বাণী শুনা গ’ল—“নকবা কামৰূপ প্ৰভু, সৰ্বলৈ নিৰ্মূল”। ইয়াতেই ‘কামৰূপ’ৰ নৈসৰ্গিক প্ৰয়োজন আহি পৰিল।

তিনি-অঙ্ক-বিশিষ্ট ‘কামৰূপ’ নাটত ইয়াকে দেখুওৱা হৈছে, যে হৰ-গৌৰী বসতিৰ ফলতহে কামে ৰূপ (বা আকাৰ) ধাৰণ কৰে ; এয়ে ‘কামৰূপ’। সংস্কৃত ‘কুমাৰ-সম্ভৱ’ কাব্যৰ আত্ম, মধ্য আৰু অন্ত্য কাহিনীৰ ভেটিত নাট তিনিখনৰ আধাৰ-শিলা স্থাপিত। কোনোখনেই পূৰ্ণাঙ্গ নাটৰ গৌৰৱ বক্ষা কৰিব পৰা নাই। প্ৰকৃততে তিনিওখন মিলিহে এখন পূৰ্ণাঙ্গ নাট হ’ব পাৰে। প্ৰতিখনক নাট ভূবুলি নাট্যাংশ বুলিব পাৰি মাথোন, কিয়নো, প্ৰতিখনৰে কাহিনী আংশিক আৰু অপৰিসমাপ্ত।

কুণ্ডিল-কুঁৱৰী—পাঁচ-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট ‘কুণ্ডিল-কুঁৱৰী’ৰ প্ৰকাশ হয় ‘আসাম হিতৈষী’ত (১৯২৭), কলিকতা। কুণ্ডিল-কুঁৱৰী কল্পিণী দেৱীৰ কাহিনী লৈ ত্ৰিশঙ্কৰদেৱে পোন-প্ৰথম ‘কল্পিণী-হৰণ’ অঙ্কীয়া নাট লিখে। আধুনিক অসমীয়াত নেওগৰ হাততহে ই প্ৰথম মঞ্চৰূপ লাভ কৰিছে যদিও, ত্ৰিশঙ্কৰদেৱৰ প্ৰভাৱ ইয়াত সুস্পষ্ট। ভাটৰ মুখত কল্পিণীৰ সৌন্দৰ্য্য-বৰ্ণনা ছবছ শঙ্কৰদেৱৰ বচনাৰ পুনৰুক্তি মাথোন—“হামাক কুণ্ডিল নগৰী অনুপাম। আছে কছা এক কল্পিণী নাম” ইত্যাদি। বেদনিধি বাপুৰ বহুৱালি, সুনামলিনী বাইৰ লাচনি-পাঁচনি, কল্পিণীৰ চাল-চলন বচন-ভাষণ—এইবোৰৰ প্ৰতিটো শঙ্কৰদেৱৰ বচনাৰ সৈতে প্ৰায় একে। কৃষ্ণ-কল্পিণীৰ বিবাহ-উৎসৱ দৃশ্য অসমীয়া গীত-মাতৰ সংযোগত সম্পূৰ্ণ অসমীয়া-গন্ধী হৈছে হয়, কিন্তু দ্বাৰকাত অৰ্থাৎ দৰা-ঘৰত এই বিবাহ-উৎসৱ-প্ৰদৰ্শন ব্যৱস্থাই অসমীয়া সামাজিক ৰীতিৰ পৰা ইয়াক বহু আঁতৰলৈ নিলে। ইও শঙ্কৰদেৱেই প্ৰভাৱ ভূবুলি নোৱাৰি। অৱশ্যে নেওগৰ তুলিকাৰ পৰশত বেদনিধি বাপু বেছি ধেমেলীয়া, কল্পিণী বেছি কামাতুৰা হৈ পৰিছে। দ্বাৰকাৰ ৰাজ-আলিত বেদনিধিয়ে নব দম্পতিৰ মধু-মিলনৰ চিত্ৰ সুঁৱৰি কল্পিণীৰ পত্ৰ পাঠ কৰি মনতে গুণে—“আও, ভালকৈ এবকলা লিখিছে দেই। ওপৰত আকৌ পেমৰ নে ভেমৰ কিবা মোহৰ মাৰিও দিছে। বামুণীয়ে লিখা-পঢ়া জনা হলে মোলৈকো এনেকৈয়ে পত্ৰ দিলেহেঁতেন নহয়” (২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)। কল্পিণী দেৱীয়ে নাটত প্ৰেমিক পুৰুষ জনালৈ কেৱল চিঠি দিয়েই ব’ব পৰা নাই, তেওঁৰ চিত্ৰ এটিও ফলিত আঁকি তাকে চাই চাই বিবহৰ ‘উঃ—আঃ’ ধন লগাই চিত্ৰপতং খাই পৰে।

কৃষ্ণ-জীলা—তিনি-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট ; প্ৰথম প্ৰকাশ-স্থল ‘বাঁহী’ ১৯২৯ চন। চতুৰ্দশাঙ্কৰী অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ-প্ৰধান চুটি নাট, গল্প-বচন নামমাত্ৰ।

কাহিনী—সৰগত দেৱ-সমাজত থিৰ হ’ল যে বিষ্ণুৱে বোণমায়া ৰূপে যশোদাৰ গৰ্ভত জন্ম ধৰিব। ইপিনে কংসৰ ৰাজ-চ’ৰাত নাৰদ মুনিয়ে কংসৰাজক মৃত্যুৰ সঙ্কেত-বাণীৰে সচকিত কৰি দিয়ে, “নিদিবা শত্ৰুক লাই।” নন্দৰ ঘৰত ত্ৰিকৃষ্ণৰ অৱস্থান ;

বৃন্দাবনত তেওঁৰ বংশী-ধ্বনিত গোপীগণ মডলীয়া ; ইপিনে কংসৰ আহ্বান-ক্ৰমে তেওঁৰ বাজসভাত মল্লগণৰ সমুখত কৃষ্ণ-বলবামৰ উপস্থিতি ; শেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত কংস-বধ। ইয়াতেই নাট্যবস্ত্তৰ সমাপতি। ইয়াৰ কাহিনী-পৰিসৰ অতি চমু হোৱাত বচনা বস-পুষ্ট নহ'ল, নাটখনিয়ে পূৰ্ণাঙ্গ নাট্যকলাৰ পূৰ্ণশোভা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে।

নেওগৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—তেওঁৰ কেউখন নাটতে বৈষ্ণৱ-প্ৰাণ কবিজনকেহে কম-বেছি পৰিমাণে দেখিবলৈ পোৱা যায়। বিষ্ণুৰ বিভিন্ন ৰূপ আৰু মাহাত্ম্যই কেউখনতে পোনপটীয়া অথবা আওপকীয়া ভাবে ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সূচনা কৰিছে।

তেওঁৰ নাটত নাট্য-শৈলী গোঁণ, ভাব আৰু ভাষাগত কাব্য-মাধুৰীয়ে মুখা।

প্ৰতীক-ধৰ্মিতাই তেওঁৰ নাট্যাৱলীক ওপচাই ৰাখিছে। সেয়েহে, সৰ্বসাধাৰণতে অপৰিহাৰ্য্য সংঘাত, আকস্মিকতা আদি নাট্যিক গুণসমূহৰ অভাৱ তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটতে লক্ষ্য কৰা যায়।

পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱা (১৯০৪—'৬৪ খৃঃ)

সোণৰ সোলেঙ্ (প্ৰথম প্ৰকাশ 'আৱাহন' '২৯ চন ; ২য় প্ৰকাশ '৫৫ চন) ;
লখিমী ('৩১)

'গুণগুণনি', 'ভঙা টোকাৰীৰ সুৰ', 'শুকুলা ডাৱৰ ঐ কছৱা গুল' নামৰ 'গীতি-কবিতা'সমূহৰ গীতি-কবি পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ১৯০৪ চনত শিৱসাগৰত জন্ম হয়। বি-ত্ৰ 'পাহ' কবি তেওঁ চাহ-শিল্প ব্যৱসায়ত লাগি জীৱিকা নিৰ্বাহ কৰে। অসমীয়া সাহিত্যত তেওঁৰ যি অৰুণ খ্যাতি আছে, সি গীতি-কবি স্বৰূপে, সুৰকাৰ স্বৰূপে যিমান, নাট্যকাৰ স্বৰূপে সিমান নহয়। ওপৰত উল্লেখ কৰা প্ৰতীক-ধৰ্মী বা ৰূপক শ্ৰেণীৰ নাট দুখনিত বাদে তেওঁৰ অইন নাট নাই।

সোণৰ সোলেঙ্ ('২৯)—'সোণৰ সোলেঙ্' দৃশ্য-বিভাগ, অঙ্ক-বিভাগ শূন্য সঙ্গীত-মাধ্যমত কবি নাট্যকাৰ বৰুৱাৰ সূক্ষ্ম ভাবৰ মুক্ত প্ৰকাশ। নিহিত ভাব—যুগ-তুকাই মানুহক সততে বিষয়-বিয়াকুল কৰি ৰাখে ; শেষ নাই, শাস্তি নাই, বিৰাম নাই ; আছে মাথোঁ অস্তবৰ আকুল প্ৰয়াস, আশাৰ মধু-মৰীচিকা। ইয়াৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰ হৈছে 'বীণ-ব'ৰাগী', 'সপোন-কুঁৱৰী' আৰু 'ল'ৰাৰ জাক' ; 'দ্বিতীয় ল'ৰা' চৰিত্ৰটোৰ যোগেদি নাট্যকাৰৰ মনোভাৱ একেটা উদ্ভিঙে প্ৰকাশ পাইছে ; আৰু সেয়ে হ'ল—“সোণৰ সোলেঙ্ বিচাৰি যাওঁতে যি আনন্দ, পোৱা হলে আৰু সেই আনন্দ নেথাকে।”

এই একেটা স্তবতে ব'বাগীয়েও কয়—“সোণৰ সোলেঙ্, সুখৰ সপোন ।

চৰম প্ৰাণৰ হেঁপাহ গোপন ।”

কাহিনীত নাটকীয় কোঁতুহল আছে সঁচা, কিন্তু অশ্ৰাৱ্য বিষয়ত নাটকীয় ধৰ্ম-বহিত হোৱা বাবে, ইয়াৰ মূল্যায়ন হ'ব প্ৰধানকৈ সঙ্গীত ৰূপেহে, নাট ৰূপে নহয় । ইয়াত গীতি-ধৰ্ম মুখ্য, নাট্য-ধৰ্ম গোণ ।

লখিমী ('৩১)—প্ৰকৃতি ৰাজ্যৰ সাতটি সম্পদক সাতটি চৰিত্ৰ ৰূপে কল্পনা কৰি নাট্যকাৰে ছটা দৃশ্যতে এই খুদমানি একাঙ্কিকা ‘লখিমী’ক সাজি-পাৰি উলিয়ালে । চৰিত্ৰকেইটা হৈছে—হেমন্ত-লখিমী, শৰত-কুঁৱৰী, কঁহুৱা, শুকুলা ডাৱৰ, শেৱালি, কুঁৱলী, বস্তি । ৰচনাৰ উপলক্ষ্য নাট্যকাৰৰ মোমায়েক শশীপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ শুভ পৰিণয় ; মোমায়েকৰ বিয়াত ভাগিনিয়েকৰ কাব্য-উপহাৰ । সঙ্গীতৰ মাধ্যমত নাট্য বস্তুৱে স্থিতি লাভ কৰা হেতুকে, ৰচনাখনি ‘গীতি-নাট’ সংজ্ঞাবে অভিহিত কৰিব পাৰি ।

শৰত-কুঁৱৰীয়ে তেওঁৰ সঙ্গীগণক বিদায়-সম্ভাষণ জনাই যাব ওলাইছে । লগতে ওলাল শুকুলা ডাৱৰ আৰু কঁহুৱা বন । ছয়োৰে গাত শোভন শুভ্ৰ পতাকা । শেৱালিয়ে বেজাৰ কৰে, জানোচা শৰত-কুঁৱৰীৰ অভাৱত তেওঁৰ ফুলিবলৈ বাকী থকা কলি কেইটা অফুলন অৱস্থাতেই মৰহি যায় । কুঁৱলীৰ ইচ্ছা, তেওঁ হেমন্ত-লখিমীক ওৰণিৰে ঢাকি ৰাখিব ; নহলে জানোচা পৃথিৱীখনৰ চমক লাগে । চাওঁতে চাওঁতেই হেমন্ত-লখিমীৰ আবিৰ্ভাৱ হ'ল । লখিমীক আদৰিবলৈ শেৱালিৰ উলহ-মালহখন চায় কোনে । বস্তিয়ে শিখা জ্বলাই বাট পোহৰাই বৈ আছে । বস্তি মাটিৰ সম্ভানৰ ছখ-নিৰ্যাতনৰ অখণ্ড প্ৰদীপ । মাটিৰ মাজুহৰ বুকুৰ তেজৰে বস্তিৰ শলিতা জ্বলে । বস্তিয়ে কুঁৱলীৰ অঁচল অঁতৰাই দিয়ে । হেমন্ত-লখিমীৰ আগমনত কঁহুৱা, শুকুলা ডাৱৰ, শেৱালি, কুঁৱলী আৰু বস্তি—সকলোৱে হাতে হাতে ফুলৰ থাল, ধানৰ থোক, শঙ্খ, প্ৰদীপ আদি লৈ, সোমাই আহি নৃত্য-গীতেৰে তলত দিয়া আদৰণি-গীতটিৰে আদৰণি-সম্ভাষণ জনায়—

“নমো নমো নমো লখিমী জননী

জয় জয় জয় জয়হে ।

জয়হে চঞ্চলা,

কণক অঞ্চলা,

জয় হেমন্তিকা লখিমী, জয়হে

নমো নমো নমো ।” (শেষ দৃশ্য)

এই একে পৰ্যায়ৰ নাট অম্বিকাগিৰিৰ ‘বিশ্বনাট্য’ (‘২০), ডিম্বেশ্বৰ নেওগৰ ‘অকাল-বসন্ত’ (‘২৫) আদি; ববদলৈ-দ্বয়ৰ ‘বাসন্তীৰ অভিষেক’, ‘লুইত কোঁৱৰ’ (‘৩০), ‘সুৰবিজয়’ (‘৩৪), কমলেশ্বৰ চলিহাৰ ‘ধূলি’ (‘৩০’)।

কমলেশ্বৰ চলিহা (১৯০৪—)

- (১) চাঁদ সদাগৰ—(বাঁহী ১৮৫২ শক, ঊনবিংশ বছৰ—১ম সংখ্যা)
- (২) ধূলি—(১৯৩০)
- (৩) ববলা (১৯৩০) (বাঁহী ১৮৫২ শক ঊনবিংশ বছৰ ১ম সংখ্যা)
- (৪) গান্ধী-খল-কমল (?) (আলোচনীত প্ৰকাশিত)

কবি-সাহিত্যিক কমলেশ্বৰ চলিহাৰ ওপৰত উল্লেখ কৰা তিনি খনি নাটৰ ভিতৰত প্ৰথম খন অসম্পূৰ্ণ। বেউলা-আখ্যান লৈ এই নাট ৰচনা কৰা হয়; ইয়াৰ আগতে অতুল হাজৰিকাৰ ‘বেউলা’ আৰু ছই-এবছৰ পিছতে কামাখ্যা ঠাকুৰৰ ‘বেউলা’ নাট ওলাইছিল। “কঃ চঃ” (কমলেশ্বৰ চলিহা) নামত এই নাট ‘বাঁহী’ত প্ৰকাশ কৰা হৈছিল। ১৯৩০ চনত প্ৰকাশিত ‘ধূলি’ তিনি-দৃশ্য-সম্পন্ন একাঙ্কিকা ৰূপক। গহান দাৰ্শনিক উত্তৰপূৰ্ণ এই ক্ষুদ্ৰ নাটখনিত লিখকে ধূলিক নিৰ্য্যাতিতৰ প্ৰতীক স্বৰূপে অঙ্কন কৰি নাটকীয় মহিমাৰে উদ্ভাসিত কৰি তুলিছে; হেমন্ত ঋতু, সমীৰণ আদি প্ৰাকৃতিক সম্পদ কেইটামানক আত্মবিক্ৰম চৰিত্ৰ-ৰূপে অৱতাৰণা কৰা হৈছে। অহৰহ শত-সহস্ৰ পথিক-পৰ্য্যটকৰ গচকনি খাই ধূলিৰ তৰণি নাই। তথাপি সি নিমাত, নিশ্চল, নিৰ্বিকাৰ; সহিষ্ণুতাৰ প্ৰতীক, ধৈৰ্য্যৰ প্ৰতীক, পৃথিৱীৰ ছেয় পদ-দলিত নিপীড়িত নিৰ্য্যাতিত জনগণৰ প্ৰতীক এই ধূলি। ক্ষুদ্ৰ এই ধূলি-ৰূপৰ প্ৰতি কবিৰ বিশ্বব্যাপক দৃষ্টিয়ে কবি-নাট্য-ৰসিক সকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ নকৰি নোৱাৰে—

“To see the world in a grain of sand ;
And a heaven in a wild flower.”

নাটখনি উৎকৃষ্ট নাট্য-কলা-সম্পন্ন আৰু সিমানে অভিনয় উপযোগী নহলেও, ভাৱ-গধুৰ আৰু পঠনীয়।

ৰূপক নাট (Allegorical drama) অসমীয়া সাহিত্যত এয়ে প্ৰথম নহয়। প্ৰায় একে সময়তে কীৰ্ত্তি ববদলৈ আৰু যুক্তি ববদলৈ-ৰচিত ‘বাসন্তীৰ অভিষেক’, ‘লুইত কোঁৱৰ’, ‘সুৰ বিজয়’ প্ৰকাশ হয়। ১৯২০ চনত অম্বিকাগিৰি বাৰচৌধুৰীৰ ‘বিশ্ব নাট্য’, ১৯৩১ চনত পাৰ্ৱতি বৰুৱাৰ ‘লখিমী’ ওলায়। চলিহাৰ ‘ববলা’

একদৃশ্য-সম্পন্ন সামাজিক নাট; কোনো এটা ইংৰাজী দৃশ্য পটৰ অসমীয়া কণাস্তব মাথোন। ‘গান্ধী-থল-কমল’ মহাত্মা গান্ধীৰ সৌৰ্ণৰণত লিখা দৃশ্যকাব্য।

দুলাল বৰঠাকুৰৰ ‘শবত-অভিষেক’ (’৫৮) নাটত শবত ঋতুক কবি-মূলত সূক্ষ্ম দৃষ্টিৰে কল্পনা কৰি মূৰ্ত্ত কৰা হৈছে। বৰদলৈ-দ্বয়ৰ পূৰ্বৱৰ্তী নাট ‘বাসন্তীৰ অভিষেক’ৰ প্ৰভাৱ ইয়াত অনুমেয়।

বৰ্দ্ধন শৰ্মাৰ ‘কুমাৰ-সম্ভৱ’ (’৩৫), ‘কবিতাৰ স্বয়ম্বৰ’ (’৫১) কাব্যিক নাটিকা। প্ৰথম খনৰ মূল পুথি কালিদাসৰ ‘কুমাৰ সম্ভৱ’ কাব্য, অৱশ্যে নাট্যকাৰৰ হাতৰ বুলনিত ইয়াৰ ঠায়ে ঠায়ে নতুন বোল নপৰি থকা নাই। দক্ষৰাজৰ দৃশ্য এটা প্ৰস্তাৱনা ৰূপে আগ বঢ়াই মহাদেৱৰ ধ্যানৰে প্ৰথম অঙ্ক আৰম্ভ কৰি কাৰ্ত্তিকৰ হাতত তাবকাসুৰৰ বধ-দৃশ্যেৰে সামৰণি মৰা হৈছে। ডিম্বেশ্বৰ নেওগৰ ‘কামৰূপ’ (’২৫) নাটৰ সৈতে সমৰূপ কাব্যিক ভঙ্গী তুলনীয়। গদ্য আৰু অমিত্ৰাক্ষৰী ছন্দ দুয়োখনৰে সাধাৰণ লক্ষণ [স্থানান্তৰত ‘ডিম্বেশ্বৰ নেওগ’ জঃ]। দ্বিতীয় আৰু তৃতীয়খন বান্ধীকিৰ কবিত্ব লাভৰ আখ্যান-মূলক দৃশ্য কাব্য। প্ৰতিখনেই একাঙ্কিকা।

শৈলেন্দ্ৰ নাথ ফুকন (১৯০৪—’৬৭)—সুৰভি (১৯৩৮)। খ্যাতিমন্ত শিল্পী, আৰু অভিনেতা শৈলেন্দ্ৰ ফুকনে ‘ঋতু সংহাৰ’, ‘আদৰ্শ ছাত্ৰ জীৱন’ আদিৰ উপৰিও ‘সুৰভি’ নাট লিখে।

সঙ্গীত-গান্ধী তিনিটি পটত সমাপ্ত ই এখনি ক্ষুদ্ৰ নাটিকা। পুৰুষ-চৰিত্ৰ—ভৈৰৱ, নটমল্লাৰ আৰু নাৰদ; স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ—ভৈৰৱী, পুৰী, আশোৱাৰী, বাগেশ্বী, সিদ্ধ, ভূপালী, ছায়াণট। ভৈৰৱীয়ে ভৈৰৱক জনায় যে সঙ্গীতৰ অভাৱত পৃথিৱী নীৰস নিপ্ৰাণ হৈছে। গতিকে ৰাগ-বাগিনী-সমূহ মৰ্ত্য-বাসীৰ মাজলৈ পঠিওৱা হ’ল আৰু পৰিণতিত মৰততো সবগৰ সঙ্গীত-মন্দাকিনী বৈ পৰিল।

দেৱেন্দ্ৰ নাথ চক্ৰৱৰ্তী—কেতেকীৰ জয় (?) ফুলৰ মেল (?)

দেৱেন্দ্ৰ নাথ চক্ৰৱৰ্তীয়ে ১৯২১ চনত কলেজীয়া শিক্ষা সাং কৰি অসংযোগ আন্দোলনত যোগ দিয়ে আৰু কিছুদিন কাৰাবৰণ কৰিব লগীয়াও হয়। নিপুণ শিল্পী আৰু অভিনেতা ৰূপেও তেওঁৰ নাম আছে; তৈল-চিত্ৰ অঁকাত তেওঁৰ যশস্তা ল’বালি কালৰে পৰা অব্যাহত আছিল। ওপৰত নাম দিয়া নাট দুখনৰ উপৰিও, তেওঁৰ অইন এখন কিতাপ ‘পঞ্চকণ্ঠা’। ‘একলব্যৰ গুৰু দক্ষিণা’ নামেৰে ১৯২০ চনত ‘প্ৰভাত’ত এটা প্ৰবন্ধ লিখিছিল। নাট দুখন মেটাবলিছৰ প্ৰতীক-ধৰ্মী নাটক ভিত্তি কৰি ৰচিত বুলি ‘অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা’ত উল্লিখিত। [অঃ সাঃ সঃ পত্ৰিকা ১৮৬২ শক ২য় সংখ্যা, ১৮৬৩ শক ৮ম সংখ্যা জঃ; দুয়োখন কিতাপ আমাৰ অপ্ৰত্যক্ষ]।

(ii) সামাজিক

কল্যাণময়ী (১৯২১)—অম্বিকাগিৰি বায়চৌধুৰী

[‘চেতনা’ ১৮৪৩ শক ৩য় বছৰ ৩য় সং]

অমিত্ৰচ্ছন্দ-বদ্ধ এই নাটখনিৰ ১ম অঙ্কৰ ১ম দৃশ্য ‘চেতনা’ত প্ৰকাশিত হৈছিল। চক্ৰধ্বজ আৰু তেওঁৰ মন্ত্ৰী ৰাজকাৰ্য্য-আলোচনাত গভীৰ ভাবে নিৱিষ্ট; এনেতে ৰজাই মন্ত্ৰীৰ আগত দেশৰ গভীৰ অৱস্থা দেখি উদ্বেগ প্ৰকাশ কৰে—

চক্ৰ—“মন্ত্ৰী,

কি ভয়ানক দেশৰ অৱস্থা।

চাৰিওফালে অপূৰ্ণতা

চাৰিওফালে নিৰানন্দ.....”

“শ্লেচ্ছবীৰ” দিল্লীৰ সম্ৰাটে সোণৰ অসম আক্ৰমণ কৰা দেখি মন্ত্ৰীয়ে সামৰিক শক্তি সংগ্ৰহৰ দিহা দিলে; কিন্তু ৰজাৰ মত ইয়াৰ বিপৰীত; তেওঁ কয় যে অশাস্তিক অশাস্তিৰে দমন কৰিব নোৱাৰি,

“সামৰিক শক্তি মানে পাণ্ডৱিক শক্তি”.....

“আনন্দৰ শাস্তিময় উজ্জ্বল আলোকে

ভূলিৰ যেতিয়া দেশ উদ্ভাসিত কৰি

তেতিয়াহে সুখী হ’ম মই।

মন্ত্ৰী—ৰজাৰ অন্তৰ যেনে

পৃথিৱীৰ সকলোৱে তেনে যদি হয়,

সৰগৰ শাস্তিৰ মাধুৰী,

ভৰিলেহেঁতেন দখ্ত পৃথিৱীৰ বুকু।”

[সম্পূৰ্ণ নাটখন চুপ্ৰাপ্য হোৱা বাবে, ইয়াৰ ৰাজ্য আলোচনা সম্ভৱ নহ’ল; স্থানান্তৰত ‘অম্বিকাগিৰি বায়চৌধুৰী’ আখ্যা ত্ৰ:]

পুনৰ্জন্ম (২১) জীৱ মেধি—কাহিনী :—ৰজা যজ্ঞদত্তই মহাপয়োভবে সাত-দিনীয়া পূজা উৎসৱ পাতি, তালৈ কৰি এজনাক পূজা উদ্‌বোধন কৰিবলৈ বুলি নিমন্ত্ৰণ কৰিছে। কিন্তু নিৰ্দিষ্ট কৰি কল্প ৰালক এটাৰ শুভ্ৰবাত ব্যস্ত থকা বাবে, আবন্তণি গীত গাব কোৱাত, কৰিয়ে নিৰ্ভীক ভাবে উত্তৰ দিলে যে, তেওঁৰ যুগত ওলাব “মৃত্যুৰ আৰ্ত্তনাদ, ব্যথিতৰ ক্ৰন্দন, হয়তে; বা পাগলৰ অট্টহাসি।” তেতিয়া ৰাজ-আদেশত কাঁবৰ বীণা কাঢ়ি অনা হয়; এই বীণাখনেই তেওঁৰ প্ৰাণ, কল্প ৰালকৰ সজীৱনী। কৰি সাত দিন অনশন কৰি পগলাৰ দৰে অস্থিৰ হৈ পৰে;

তেওঁৰ লগত সহস্ৰ প্ৰজাই সহানুভূতি দেখুৱায়। তেতিয়াহে বজাৰ চৈতন্য উদয় হ'ল; তেওঁ ক'লে “কবিক বলি দি গোসানী পূজিবৰ মোৰ সাহস নাই……দেৱীৰ সমস্ত কোপ মোৰ ওপৰত পৰক……নিজ হাতে কাটিছিলো কবিৰ বীণা—নিজ হাতে সমৰ্পিম সেই বজাক তাৰ ৰাজ্য।” একাঙ্কিকাখনিত গণতন্ত্ৰৰ বীজ লক্ষ্য কৰা যায়।

[পূৰ্ব আলোচনা ‘দীনমেধি’ ৯ম পট দ্ৰঃ]

সত্যৰ সন্ধান জয় ['২১)—লিখক ? [‘প্ৰভাত’ ১৮৪৩ শক ৫ম সংখ্যা]

মাতৃ-মজল ('২৪)—অতুল হাজৰিকা; ই তিনি-দৃশ্য-সম্পন্ন একাঙ্কিকা। ভাৰতৰ ললনা নাজাগিলে ভাৰত জাগিব নোৱাৰে। সমাজৰ আধা ঠাই মাতৃ-জাতিৰ।

[স্থানান্তৰত ‘অতুল হাজৰিকা’ আখ্যা দ্ৰঃ]

খান্না—('২৪)—লিখক ? [‘প্ৰভাত’ ১৮৪৬ শক; ধেমেলীয়া নাট]

নৱযুগ ('২৫ [চাৰি-অঙ্কীয়া গছনাট])—মাধৱ শৰ্মা

কুৰি শতিকাৰ ৬ষ্ঠ-৭ম দশকত জন্ম-নিয়ন্ত্ৰণ, বাল্য-বিবাহ-নিষেধ আদি যিবোৰ আন্দোলন সমাজত নতুনকৈ খিতি লাভ কৰা যেন দেখা যায়, ৩য় দশকত মাধৱ শৰ্মাৰ (কামৰূপ, বেলশৰ) এই নাটত তাৰেই আভাস আছে। শৰ্মাৰ এয়ে প্ৰথম প্ৰচেষ্টা হোৱা বাবে, নাটখনৰ বচনা কলাকুশল হোৱা নাই যদিও, প্ৰচাৰধৰ্মী হৈছে আৰু ইয়াৰ এটা ঐতিহাসিক মূল্য আছে। প্ৰচাৰৰ বিষয়—

(১) বাল্য-বিবাহ বা অমিল বিবাহ বন্ধ কাৰ ব্ৰহ্মচৰ্য্যৰ যোগেদি ল'ৰা-ছোৱালীক সংযম-শিক্ষা দিব লাগে।

(২) শিক্ষাপ্ৰণালী উন্নত কৰাত শিক্ষক আৰু অভিভাৱকৰ দায়িত্ব আছে।

‘কলি’কালৰ চৰিত্ৰই ইয়াত পৌৰাণিক নাটৰ ছাপ পেলাইছে, অলৌকিকতা আৰোপ কৰিছে। শাস্ত্ৰোক্ত বাণী ‘ছুষ্টৰ দমন আৰু শিষ্টৰ পালন’ৰ ঠাইত কলি-কালত ছুষ্টৰ পালন শিষ্টৰ দমন হৈছে, ‘জোৰ যাৰ মূলুক তাৰ’ নীতি চকুৰ আগতে প্ৰৱৰ্ত্তন হ'ব ধৰিছে—এয়ে ‘নৱযুগ’।

কানাই ধেমালি ('২৫)—হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা [‘প্ৰভাত’ ১৮৪৭ শক]

অলৌকিক দৃশ্য-সম্বলিত ভক্তিমূলক গল্প একাঙ্কিকা। কানাই নামৰ এটা ছুষ্ট ল'ৰা; সৰুৰে পৰা কৃষ্ণভক্ত। চাউল সলাই কঠিয়া আনিবৰ বাবে ৰাপেক চিত্ৰপতিয়ে কানাইক এদিন ওচৰচুবুৰীয়া মানুহ এঘৰলৈ পঠিয়ায়। বাটত মুছলমান ভিখাৰী কেইটামানক কানাইয়ে চাউলখিনি দি দিলে; এনেতে ঈকৃষ্ণৰ আবিৰ্ভাৱ; শিশু কানাইৰ দয়া-দান্ধিৰ্য্যৰ উদাহৰণ দেখি, দয়াময় ভগৱানৰ অন্তৰ গলি গ'ল; তেওঁ আশীৰ্বাদ দিলে, তেওঁলোকৰ খেতি বিনা কঠিয়াই হ'ব। ঈকৃষ্ণই কানাইক আখ-

বেধে কোলাত তুলি কল-বন খাবলৈও দিয়া দেখি সকলো স্তম্ভিত। সেই বছৰ তেওঁলোকৰ খেতি বিনা কঠিয়াই নদনবদন হৈ বাইজক চমকু খুৱালে। নাটখন ভক্তি-বসান্বক; ‘ভক্তাধীন ভগৱান’ৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ।

বিসৰ্জন (’২৮)—বৃন্দাবন গোস্বামী [‘মিলন’ ৬ষ্ঠ বছৰ; তিনি-অঙ্কীয়া সামাজিক গল্প নাট]

গোপাল গোস্বামী

‘মকতমা’ (’৩৯) দুই-অঙ্কীয়া ধেমেলীয়া নাট।

ইয়াত লঘু আৰু সন্ধ্যা নামৰ কামৰূপী চৰিত্ৰ দুটাৰ যোগেদি কথিত ভাষাক মুখ্য উপাদান ৰূপে লৈ, হাস্যৰস উদ্ৰেকৰ যি উৎকট চেষ্টা কৰা হৈছে, সি বচনাক প্ৰকৃততে বিদ্ৰূপাত্মক আৰু হীন পৰ্য্যায়বহে কৰিছে। এনে চূড়ান্ত বিদ্ৰূপ-ব্যঙ্গাত্মক ভাষাৰ মাধ্যমত নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিৰ হুবহু প্ৰয়াস ইয়াৰ আগত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত কৰে কৰা নাই। গোহাঞিবকৱা, বেজবকৱা আদিয়ে সম্প্ৰদায়গত উচ্চাৰণ লৈ ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপ কৰা উদাহৰণ দুই-এটা তেওঁলোকৰ ধেমেলীয়া নাটবোৰত আছে (‘নাট্যকাৰ-ৰূপে বেজবকৱা আৰু গোহাঞি বকৱা’ উপচ্ছেদ দ্ৰঃ)। শ্ৰবেশ্ৰনাথ শইকীয়াই ‘আপোছ’ত বাণেশ্বৰ নামৰ চৰিত্ৰৰ মুখত কামৰূপী ভাষা দিছে। অগ্ৰাণ দুই-এখন নাটতো এনে প্ৰয়োগ একেৰাৰে নোহোৱা নহয়। কিন্তু সেইবোৰত মাত্ৰাধিক্য নোহোৱা বাবে, বিষয়টো সিমান দোষগীয়া হোৱা নাই। মান-বিশিষ্ট সাহিত্যত এনে উচ্ছৃঙ্খল প্ৰয়াস মুঠেই সমৰ্থন-যোগ্য হ’ব নোৱাৰে। ‘মকতমা’ৰ বিষয়-বস্তুত হাস্যৰস একেৰাৰে নোহোৱা নহয়। ছাগলি এটাৰ পেটটো কোনোবা দুই মানুহে কাটি পেলোৱাত লঘুভৱে উকীলক গোচৰ দিয়ে। উকীলে প্ৰতিপক্ষৰ ভেটা খাই, অসম্ভৱ যুক্তি দি কয় যে “ছাগলিটোৰ পেটত কটা খিনি নিজে নিজে কটা হ’ব নোৱাৰেনে?” জনতাৰ মাজত হাহাকাৰ লাগিল। সেই আপাহতে চাপ্ৰাচীৰ কথামতে হাকিমে লঘুভৱ হাতত ধৰি ‘কোৰ্টবাৰু’ৰ হাতত গটাই দিয়ে। মৰ্দমাটোত হাঁচিবসৰ যি এটা চৌপাল আছিল, ভাষাৰ তিত-ভেকুৱী সোপাই তাৰো মূদা মাৰিলে।

গোসাঁইৰ তীৰ্থযাত্ৰা (’৩২)—ধৰম চন্দ্ৰ মেধি [‘প্ৰভাত’ ১৮৫৪ শক]

কলিকতা-আলিপুৰ পথেদি চিৰিয়াখানা চাবলৈ যাওঁতে অসমীয়া গোসাঁই এজনক ডকাইতে পাই কেনেদৰে নগ্ন-নাগতি কৰিলে, তাৰে এক ধেমেলীয়া চিত্ৰ ইয়াত দিয়া হৈছে। নাটখন এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট।

বিষয়বাস্য মহাজন

গুৰু-ভকত ('৩৪) ; নাৰী-জাগৰণ ('৩৭)

প্ৰথম খন লঘুভঙ্গীৰ সামাজিক নাট ; গুৰু-শিষ্যৰ মাজত বাস্তৱ-প্ৰায় ঘটনাৰ নাট্য কণ। দ্বিতীয়খন গহীন সামাজিক নাট ; ইয়াত স্ত্ৰী-পুৰুষ উভয়কে জাতীয় আন্দোলনত জাপ দি দেশসেৱা কৰিবলৈ আগবঢ়াই এটা আদৰ্শ স্থাপন কৰা হৈছে। প্ৰকৃতি-পুৰুষে দুয়ো শেষত সমন্বৰে গায়—

“ঢালি দিওঁ মন-প্ৰাণ একতা ডোলে

জাতীয় প্ৰেমত বলি হৈ আগুৱাওঁ।”

চৰিত্ৰ-সমূহ—জোনাবাম (কেবাণী), ভদৰাম (জোনাবামৰ ভায়েক), লীলাৱতী (জোনাব পত্নী)।

বিষয়-বস্তু—জোনাবাম-লীলা হালেই আধুনিকতাৰ মকৰা-জালত বন্দী। এজনে চৰ্কাৰৰ ঘৰৰ পৰা ছুটী নাপালে শৰাধকে নকৰে, লাগে যদি বাইজক দণ্ডকে দিব। পিতৃপুৰুষক পিণ্ড এচলু দিবলৈ ওলায় দেওবাৰ চাইহে, তিথি চাই নহয়। লীলাৱ দেউতাকে ‘লোকেল বোৰ্ড’ৰ সভ্য হবলৈ বিচাৰিছে, লীলা তেওঁৰ বাবে ভোট বিচাৰোতেই ব্যস্ত।

মুক্তিৰ পথ ('৩৮)—বীৰেশ্বৰ শৰ্মা। ছয়-দৃশ্য-সম্পন্ন এই একাক্ষিকানুষ্ঠানিত অসমত নিবহুৱা সমস্যা কিদৰে দিনক দিনে বাঢ়ি আহিছে, তাৰেই এটি চিত্ৰ দিয়া হৈছে। ‘বোড্-মহ’ৰী’-চাকৰি এটাৰ বাবে বি-এ উপাধি-ধাৰী লোকেও দৰ্থাস্ত কৰে! আচৰিত! এতেকে সকলোৱে কৃষি-ব্যৱসায়ত মন-প্ৰাণ ঢালি দিব লাগে—নিবহুৱা সমস্যা সমাধানৰ এয়ে উৎকৃষ্ট উপায়।

দেশসেৱাৰ আদৰ্শ—ওপৰত উল্লেখ কৰা ‘নাৰী-জাগৰণ’ আৰু ‘মুক্তিৰ পথ’ নাট দুখনত দেশসেৱাৰ অগ্ৰতম আদৰ্শ এটা নিহিত হৈছে। ভাৰতৰ সুবিখ্যাত প্ৰধান মন্ত্ৰী লালবাহাদুৰ শাস্ত্ৰীৰ মুখত কুৰি শতিকাৰ ষষ্ঠ দশকত ‘জয় জোৱান জয় কিৰাণ’-ৰূপী যি সমদল-প্ৰচাৰ-ধ্বনি শুনা গৈছিল, অখ্যাত অসমীয়া নাট্যকাৰৰ মুখত প্ৰায় একুৰি বছৰৰ আগতে সেই ধ্বনি নিনাদিত হয়—“জয় নাঙলৰ জয়! জয় খেতিয়কৰ জয়! জয় ভাৰতৰ জয়!” (‘মুক্তিৰ পথ’)।

বঙালী বিহু ('৪০)—জীৱেশ্বৰ গোস্বামী—[তিনি-অঙ্কীয়া নাট ; প্ৰকাশ-স্থল ‘বাঁহী’ ২৬শ বছৰ ৪২১ শঙ্কৰাল]।

‘কালীয়াণীৰ সত্যধৰ্ম’ ('৩৯) ; লিখক ? ইও এখন হাস্যবসান্বিত নাট।

মাধৱ কাকতী

জোঁৱাই ভূত [বচনা ১৯৩৮ চন ; খেয়েলীয়া নাট]

(iii) ঐতিহাসিক

বজাৰ আগত লাচিত্ত ('২০)—সৰ্বেশ্বৰ কটকী ['চেতনা' ২য় বছৰ ৩য় সংখ্যা ১৮৪২ শক । চতুৰ্দশাৰুৰী ছন্দবদ্ধ একাঙ্ক দৃশ্য] । দৃশ্যটোত আহোম বজাই লাচিত্ত বৰফুকনক শবাইঘাটৰ বগজয় বাতৰিত সন্তোষ প্ৰকাশ কৰি শলাগনি জনাইছে ।

বীৰপুঞ্জা ('২৩)—অতুল হাজৰিকা ['মিলন' ১৮৪৫ শক] ; লাচিত্ত-বামসিংহৰ নাটকীয় কথোপকথন ।

বন্দীবীৰ ('৩১)—অপূৰ্বকুমাৰ ভূঞা । ঐতিহাসিক চুটি নাট ।

সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত অইন ছখন নাট 'কৃষ্ণকুমাৰী' আৰু 'মেৱাৰ সন্ধ্যা' ।

প্ৰভাত চন্দ্ৰ অধিকাৰী

কৃষ্ণকুমাৰী ('৩৫) ('আৱাহন' ১৮৫৭-৫৮ শক)

সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত 'কৃষ্ণকুমাৰী' পঞ্চাঙ্ক ঐতিহাসিক নাট । উদয়পুৰৰ বজা ভীমসিংহ ; ৰাজ্যৰ দুৰৱস্থা, কন্যাদান-চিন্তা, শূন্য ৰাজকোষ—এই ত্ৰাহস্পৰ্শ-যোগে তেওঁৰ দেহ-মন নিৰাশ-নিষ্পন্দন কৰি তুলিছে । তেওঁৰ গাভৰু কন্যা কৃষ্ণকুমাৰী । চন্দাৱণ চৰ্দাৰ অজিতসিংহ আৰু মকৰাজ মানসিংহ কৃষ্ণাৰ পাণি-প্ৰার্থী হৈ গুপ্ত ৰূপত লিপ্ত । এদিন অজিতে কৃষ্ণাক ছুৰীৰে আহত কৰিবলৈ গোপন কক্ষত প্ৰৱেশ কৰে ; অৱশ্যে ব্যৰ্থ হৈ উলটিব । হৰিণাৰ মাংসই তাৰ কাল ; কৃষ্ণাই উপায় নেপাই আত্মহত্যা কৰি শাস্তি-শয়ন লভিলে মাথোন । সংসাৰ-বিষ-বুদ্ধকৰ কথা স্মৰি ভীমসিংহৰ ৰচন-মাধ্যমত নাট্যকাৰে আবহুণিতে নিজা মন্তব্যৰ প্ৰকাশ কৰিছে এইদৰে—“এয়েই সংসাৰ, দুৰ্বলৰ ওপৰত বলৱানৰ উৎপীড়ন, জায়েৰ ওৰণি-তলত অজ্ঞায় । উপকাৰৰ প্ৰতিদান অপকাৰ ।” গছৰ মাজে মাজে অমিত্ৰাৰুৰী ছন্দই তবন্ধ তুলি ৰচনাক ঠায়ে ঠায়ে কাব্যিক ভঙ্গিমালৈ লৈ যায় । পৰিসমাপ্তি বিবাদাঙ্কক ।

মেৱাৰ সন্ধ্যা ('৩৭)—বিপিনচন্দ্ৰ বৰুৱা । মেৱাৰৰ মহাৰাণী ভীমসিংহ, তেওঁৰ পত্নী পদ্মিনী আৰু পদ্মিনীৰ আত্মীয় বিমলাক লৈ উদ্ভৱ হোৱা স্প্ৰেচিছ ঐতিহাসিক কাহিনীৰ চমৎকাৰ নাট্যৰূপ 'মেৱাৰ সন্ধ্যা' এখন মঞ্চ-সকল পঞ্চাঙ্ক নাট । অপ্ৰকাশিত অৱস্থাত ইয়াৰ নাম আছিল 'মেৱাৰ কেশৱী' । প্ৰকাশ মাধ্যম আভ্যোপান্ত বলিষ্ঠ গদ্য আৰু শ্লোক সঙ্গীত । অইন এখন পঞ্চাঙ্ক নাট 'বুদ্ধদেৱ' ('৪১) ৰ লিখকো অইন এজন (?) বিপিনচন্দ্ৰ বৰুৱা ।

(iv) পৌৰাণিক

ভক্ত (১৯১৮) ; লব-কুশ (১৯১৮)—অপূৰ্বকুমাৰ ভূঞা। ‘ভক্ত’ নামৰ ছই-অঙ্কীয়া গল্প নাটখনিত “ভক্তাধীন ভগৱান” ভক্তি-শাস্ত্ৰৰ এই নীতিকে সাৰোগত কৰি, পৰ্বা নামেৰে এটা সকল’ৰা এটাই ভক্তি-মাহাত্ম্যত ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শনলাভ কেনেকৈ কৰিলে, তাকে দেখুওৱা হৈছে। এই একেটা সময়তে প্ৰকাশিত ভূঞাৰ আইনখন নাট ‘লব-কুশ’।

উৰ্বশী উদ্ধাৰ (’২০)—ধনীৰাম দত্ত।

অসমীয়া ঞ্চবচৰিত (’২৫)—সম্ভৱাম চৌধুৰী।

দ্রৌপদীৰ বজ্জহৰণ (’২৯)—আনন্দকুমাৰ কটকী।

[চাৰি-অঙ্কীয়া গল্প নাট]

প্ৰহ্লাদ (’৩০)—অজ্ঞাত গ্ৰন্থকাৰ। [পৌৰাণিক কাহিনীক ভিত্তি কৰি লিখা অমিত্ৰাক্ষৰী নাট। ‘বাঁহী’ত প্ৰকাশ হৈছিল ১৮৫২ শক ৪ৰ্থ সংখ্যা]।

ভীষ্মাৰ্জুন (’৩০)—জগতচন্দ্ৰ চৌধুৰী।

নল-দময়ন্তী (’৩১)—মহেন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য।

বক্ৰবাহন (’৩৩)—থানেশ্বৰ হাজৰিকা। [পৌৰাণিক একাঙ্কিকা]

শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাসকেলি (’৩৬)—হৰকিশোৰ চৌধুৰী ভক্তিবিনোদ।

[শ্ৰীশঙ্কৰ-মাধৱদেৱৰ আৰ্হিত ৰচিত গীতি-বহুল নাট ; দৃশ্য সংখ্যা আঠ, পুৰুষ-চবিত্ৰ সাত, স্ত্ৰী-চবিত্ৰ ছয়। সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা আছে। শেষ দৃশ্যত শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে গোপীসকলৰ আত্ম-বিলোপন দেখুওৱা হৈছে। নাটখনৰ স্থান অঙ্কীয়া নাট আৰু আধুনিক নাটৰ দোমোজাত]।

শুক-দক্ষিণা (’৩৮)—অজিতকুমাৰ হাজৰিকা।

[অৰ্জুনৰ ওচৰত দ্রোণাচাৰ্য্যৰ দক্ষিণা-প্ৰাৰ্থনা বিষয়-বস্তু লৈ ৰচিত অমিত্ৰ-চন্দ্ৰবদ্ধ একাঙ্ক শিশুনাট। শিশু আৰু শিক্ষাৰ্থীৰ বাবে বিশেষ উপযোগী আৰু আদৰ্শাত্মক]।

প্ৰথম মহিলা নাট-ৰচয়িত্ৰী

আদিকাৰ (’৩৮)

চম্পাৱতী (’৩৮)

} মালৱিকা দেৱী

লৌকিক আৰু পৌৰাণিক আখ্যান-আধাৰত নিৰ্মিত ‘আদিকাৰি’ অসমীয়া মহিলা কবিৰ নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰলৈ প্ৰথম অৱদান। সামাজিক নাট ‘মিনতি’

(১৯৫২)ৰ বচয়িত্ৰী গোৱালপাৰাৰ বাজলক্ষ্মী দাসক প্ৰথম মহিলা নাট-বচয়িত্ৰী বুলি এঠাইত কোৱা হৈছে [জঃ ‘নতুন অসমীয়া’ ৩ মে ১৯৫০ চন—“অসমীয়া নাট্য সাহিত্য বচনাত শ্ৰীদাসেই বোধকৰো প্ৰথম মহিলা হিচাপে কাপ-কাকত হাতত তুলি ললে”]। কিন্তু ’৩৮ চনৰ এই বচয়িত্ৰী গৰাকীলৈ চাই মন্তব্যৰাৰ সমৰ্থন-যোগ্য নহয়। মালৱিকা দেৱীৰ বাসস্থান চাৰি ছত্ৰাৰ, অসম।

লৌকিক আখ্যান মতে বজ্জাকৰ দম্ভাৱে প্ৰথমতে ‘বাম’ নাম উচ্চাৰণ কৰিব নোৱাৰিছিল। পিছে নাৰদ মুনিৰ উপদেশ মতে অনৱৰত ‘মৰা, মৰা’ শব্দ উচ্চাৰণ কৰোতে কৰোতে, সেয়ে সময়ত ‘বাম’ নামলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ দম্ভাক বাম-মতলীয়া কৰি তুলিলে আৰু সবশ্বতীৰ উপদেশ মতে সুদীৰ্ঘকাল তপস্তা কৰি তেওঁ কবি-প্ৰতিভা লাভ কৰিলে। একেবাহে বহুদিন তপস্তা-নিৰত হোৱা বাবে তেওঁৰ গাত উঁই-হাকলু (“বল্মীক”) উদ্ভৱ হয় আৰু এয়ে তেওঁৰ ‘বাল্মীকি’ সংজ্ঞা লাভৰ হেতু। নাটখনিৰ প্ৰথম দুটা অঙ্ক এই লৌকিক আখ্যানতে আৱদ্ধ ৰাখি, তৃতীয় অঙ্কত বামায়ণী আখ্যানৰ আদি কাণ্ডৰ দৃশ্য সংযোগ কৰা হৈছে—ব্যাধে ‘ক্ৰৌঞ্চ-মিথুন’ লৈ কাঁড় মাৰে আৰু বাল্মীকিৰ মুখৰ পৰা স্বাভাৱিকতে ওলায়—“মা নিষাদ প্ৰতিষ্ঠাং স্বৰ্গমঃ” ইত্যাদি।

নাট্য প্ৰয়োজন সিদ্ধিৰ বাবে কবিয়ে মায়া-বজ্জাকৰ, মায়া-সুভগা (বজ্জাকৰ-পত্নী) আদিৰ অৱতাৰণাত বামায়ণৰ মায়া-সীতাৰ প্ৰভাৱ অনুমান হয়। শেষ দৃশ্যত থকা কবিতা, সঙ্গীত, ছন্দ, মুৰ্ছনা আদি চৰিত্ৰাৱলী প্ৰতীক-ধৰ্মী। নাটখনি প্ৰতীক-ধৰ্মী পৌৰাণিক নাটৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব লাগিব।

১৯৫১ চনত প্ৰকাশিত বদন শৰ্মাৰ ‘কবিতাৰ জন্ম’ আৰু ‘কবিতাৰ স্বৰূপ’ত অধিক কাব্যিক আৰু কলাত্মক ৰূপত এই নাটিকাখনৰেই এটি ক্ষীণ সুৰ ভাহি উঠা দেখা যায়।

মালৱিকা দেৱীৰ আইনখন নাট ‘চম্পাৱতী’ (’৩৮)।

ভক্তেশ্বৰ বৰাৰ ‘সিংহাসন’ (’৩৯)ত নাট্যকাৰে শ্ৰীকৃষ্ণ-চৰিত্ৰত ৰাজেশ্বৰ ক্ষীণ বেখাপাত কৰি অৰুণ মৌলিকৰ দেখুৱাইছে।

(v) অনুবাদ-মূলক

ইংৰাজীৰ পৰা অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰা আইন এখন নাট জয়ানন্দ বৰুৱাৰ ‘পৰাজয়’। ই গেল্‌ৱৰ্দি (Galsworthy)ৰ নাটকৰ ভাঙনি। ৰচনাৰ সময় অজ্ঞাত।

অসমৰ শিক্ষা বিভাগত আজীৱন চাকৰি কৰি থকা কুৰুক্ষেত্ৰৰ কৰ্ণাকৰে ১৯৩১ চনত ‘ছলিৱাট চিফাৰ’ নামেৰে চেম্পিয়েনৰ এই নামৰ নাটকৰ আংশিক ভাঙনি

কৰে। চেম্পপিয়েৰৰ পাঁচ-অঙ্কীয়া নাটক খনৰ মূৰৰ তিনিটা অঙ্কৰ মাত্ৰ ভাঙনি কৰা হৈছে। বাকী দুটা অঙ্কৰ সাৰাংশ ভাগ মাথোন দিয়া হৈছে। ভাঙনি-কৰোতাই কয় যে ব্যয়বাহুল্য হেতুকে তেওঁ এই কাম আধা কৰা অৱস্থাত পেলাই থব লগীয়াত পৰিল। এই ভাঙনিত ইংৰাজী নাটকৰ নাম-ধাম যেনে আছে তেনে ভাবেই বখা হৈছে; সবহ অংশত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ গাঁথনিৰে নাট্যৰূপ বিকাশৰ চেষ্টা কৰা হৈছে। বৰঠাকুৰে তেওঁৰ ‘চেম্পপিয়েৰ’ নামৰ কিতাপখনিত চেম্পপিয়েৰৰ কেবাখনি নাটকৰো ভাঙনি ছেগাচোৰাক ভাবে দিবলৈ যত্ন কৰিছে। বিশ্ব-বিস্তৃত মহামতি নাট্যকাৰজনৰ যথাসাধ্য পৰিচয় জনসমাজত যেনে তেনে মতে প্ৰচাৰ কৰাই শিক্ষাৱিদ বৰঠাকুৰৰ আগ্ৰহ আছিল বুলি বুজিব পৰা যায়। অভাৱ আৰু অনুবিধাই হেঙাৰ নিদিয়া হলে, তেওঁৰ লেখনীৰ জৰিয়তেই চেম্পপিয়েৰ আমাৰ মাজত কাহানিবাই বহুল ৰূপে দেখা দিলেহেঁতেন। তেওঁৰ অইন এখন তিনি-অঙ্কীয়া নাট ‘ছোৰাৰ-বস্তু’ (‘৩৮)।

বমেশ্চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ‘মনালিচা’ (১৯৩৭) এই সময়ৰ এখন অদ্বুত ধৰণৰ ৰূপান্তৰিত নাট। ‘মনালিচা’ (Manalica) নামৰ ইংৰাজী নাটকখনৰ লেখক স্পেইন-দেশীয় জেচিণ্টো বেনাভেণ্টে (Jacinto Benavente)। তেওঁৰ এই নাট-ৰচনাৰ মূল উদ্দেশ্য আছিল যে কলাৰ বাবেই কলাৰ প্ৰয়োজন (Art for art’s sake)। অসমীয়া নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য এই যে ইয়াৰ ভাঙনিত লেখকে মূল নাটকৰ নাম-ধাম বা বিষয়-বস্তু কোনো পিনেই অকণো পৰিৱৰ্ত্তন কৰা নাই। ইয়াত মূল নাটৰ পূৰ্ণ প্ৰভাৱ বিৰাজ কৰিছে। ইংৰাজী নজনা মানুহে ইয়াক বুজিবলৈকে টান। পাতনিখনো (‘অৱতৰণিকা’) বঙালী ভাষাত লিখি অনুবাদকে অসমীয়া ভাঙনি ফেৰি হতভী কৰাৰ অৰ্থ বুজা নগল।

প্ৰভাত চন্দ্ৰ শৰ্ম্মাৰ ‘ৰাজনটী’ (১৯৩৯) শূদ্ৰক-বিৰচিত ‘মুচ্ছকটিকম্’ নামৰ সংস্কৃত নাটকৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ। মূল সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰায়বোৰ বিষয়েই ইয়াত বৰ্ণিত হৈছে। ৰাজনটী বসন্তসেনাৰ চৰিত্ৰ-চিত্ৰণ নাটকখনৰ প্ৰধান মোহনীয় বিষয়। সংস্কৃত নাটকৰ অসমীয়া অনুবাদ ইয়াৰ আগতে একমাত্ৰ লক্ষ্যদেৱ বৰাই কৰিছিল— ‘শকুন্তলা’। ‘ৰাজনটী’ শব্দানুবাদ নহয়, ভাৱানুবাদহে।

(vi) অগ্ৰাণ্য নাট্যকাৰ (‘৪০ চনৰ আশে-পাশে)

পম্পু সিংহ—পৰীক্ষিতৰ ব্ৰহ্মশাপ (‘৩৫), পাৰিজাত (‘৩৬), সাৱিত্ৰী (‘৩৭)। ‘পাৰিজাত’ত আছে সাধনাত সিদ্ধি-লাভৰ এটা ৰূপক চিত্ৰ। নন্দন-কাননৰ পাৰিজাত পাবলৈ হলে সাধনা লাগে। এহাল আকুল-প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাই মিলন-সাকো নিৰ্গাণৰ বাবে কিদৰে সাধনা কৰি শেষত সিদ্ধি লাভ কৰিলে তাৰেই নাট্যৰূপ

ইয়াত দিয়া হৈছে। পাৰিজাত অভীক্ষিত সম্পদৰ প্ৰতীক। বাকী দুখন পৌৰাণিক পঞ্চাঙ্ক নাট। প্ৰকাশ বীতি সবল গুণ।

গণেশ গঠন (১৯১০—'৩৮)

শকুনিৰ প্ৰতিশোধ ('৩৯)

কাশ্মীৰ কুমাৰী (৩য় সংস্কৰণ ১৯৬৩)

জ্বেৰেঙাৰ সতী, লাচিত (?) (গ্ৰামোফোন ৰেকৰ্ড নাটিকা) ।

‘পাপৰি’ৰ প্ৰশাস্ত কবি গণেশ চন্দ্ৰ গগৈ কনক চন্দ্ৰ গগৈ ই-এ-চিৰ জ্যেষ্ঠ পুত্ৰ, বৃষ্ণী-বিখ্যাত পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোহাঁইৰ বংশধৰ। '২৬ চনত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ, কিছুদিন গুৱাহাটীত আৰু কিছুদিন কাশী হিন্দু বিশ্ববিদ্যালয়ত উচ্চ শিক্ষা লৈ, পিতাকৰ মৃত্যুত গগৈয়ে ঘৰলৈ উলটি আহিবলগীয়া হ'ল ; ইয়াতেই তেওঁৰ কলেজীয়া শিক্ষা-লাভ-পথত হেঙাৰ পৰিল। অসমৰ হৰ্ষাগা, তেনেই চেঙেলীয়া (মাত্ৰ একুৰি আঠ বছৰ) বয়সতে তেওঁ সংসাৰ ত্যাগ কৰি গুচি গ'ল। তেওঁ যিদৰে এজন কবি আৰু নাট্যকাৰ, সেইদৰে এজন সুদক্ষ অভিনেতা, খেলুৱৈ আৰু চিকাৰীও আছিল। ‘শকুনিৰ প্ৰতিশোধ’ আৰু ‘কাশ্মীৰ কুমাৰী’ নামৰ নাট দুখনি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ অমূল্যতম সোণমণি। প্ৰথমখন ছিন্ন অমিত্ৰাক্ষৰ চন্দ-মিশ্ৰিত তিনি-অক্ষীয়া গুণ্ড নাট ; দ্বিতীয়খন চাৰি-অক্ষীয়া গুণ্ডময় কাল্পনিক নাট।

‘শকুনিৰ প্ৰতিশোধ’ত শকুনিয়েই মূল চৰিত্ৰ। ইয়াৰ আগত বিনন্দ বৰুৱাৰ ‘পাৰ্শ্ব-সাৰথি’ (ৰচনা ১৯৩১, প্ৰকাশ '৩৩) আৰু অতুল হাজৰিকাৰ ‘কুকক্ষেত্ৰ’ ('৩৬) নাটতো এই চৰিত্ৰ আছে, কিন্তু পাৰ্শ্ব-চৰিত্ৰ ৰূপেহে। গগৈৰ নাটত শকুনি কেৱল হৰ্ষোধন বজাৰ সততে কুমন্ত্ৰণাকাৰী কালসৰ্প মোমায়ৈক জনেই নহয়, এজন “দীনহীন অন্নসেৱী”। তেওঁৰ দোষতেই কোঁৱৰবংশ হ'ল বুলি সকলোৱেই তেওঁৰ ওপৰত দোষৰ চেকা পেলায়। কিন্তু ঐকৃষ্ণ “পূৰ্ণব্ৰহ্ম ভগবান” হৈও যে কোঁৱৰৰ বিপক্ষে কপটাচৰণ কৰিলে, তাৰ তু লয় কোনে ? ঐকৃষ্ণই যেতিয়া এই বিষয়ে তেওঁক দোষাবোপ কৰে, শকুনিয়ে নিষ্ঠীৰ্ণকভাৱে উত্তৰ দি কৃষ্ণৰ মুখৰ মাত বন্ধ কৰিলে— “শকুনিৰ মূৰৰ ওপৰত ভাৰত যুদ্ধৰ সকলো দোষ, সকলো কলঙ্ক পেলাই দি অগতিৰ গতি ত্ৰিভুগত-পতি ভগৱান কৃষ্ণই যেতিয়া দোষৰ হাত সাৰিব পাৰিছে, সেই শকুনি সামান্য শকুনি নহয়। তাৰ জীৱন ধনু, জনমো ধনু আৰু সেই জীৱনৰ গৰাকী তুমি, তুমি যত্নপতি, মোৰ ধনুৰাৰ্হ প্ৰহৰ কৰা। ” (৩য় অঃ ২য় দৃঃ)। কোঁৱৰৰ গোঁৱৰ খুলিলাং হৈ গ'ল কেৱল প্ৰতিহিংসা-পৰাৱৰণ শকুনিৰ দোষতেই নহয়।

কাশ্মীৰ কুমাৰী—প্ৰাগ্-জ্যোতিৰপুৰ-অধিপতি বিশ্বসিংহৰ পুত্ৰ অনুজই কাশ্মীৰ-

অধিপতি বিজয়সিংহৰ ভনীয়েক কমলাক ভাল পায়। কিন্তু মজ্জীপুত্ৰ অনন্তও কমলাৰ প্ৰেমপ্ৰাৰ্থী। কমলাক কেন্দ্ৰ কৰি উদ্ভাবনা কৰা এই প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজতেই নাট্য দেহ স্থাপিত। উভয় ৰাজ্যৰ মাজত থৈয়ানথৈয়া বণৰ তাণ্ডব লীলা চলিল। শেষত বিজয়সিংহই বাধ্যত পৰি অনঙ্গলৈ কাশ্মীৰ কুমাৰী কমলাক আগবঢ়ালে; কিন্তু অনঙ্গই পিতাকৰ মৃত্যু হোৱা বাবে কুমাৰীক গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি, বেজাৰৰ ছমুনিয়া পেলায়। কমলাৰ হাতৰ বৰণ-মালা মাটিত সৰি পৰে। ৰাছিত ফলত বাধা পৰা দেখি সকলো হতাশ হয়।

নাটখনিত বিবহ-বিধুৰা কমলাৰ চৰিত্ৰত কৰুণ বসৰ আধাৰ স্থাপিত হৈছে। সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ঐতিহাসিক নাট আমাৰ সাহিত্যত অতুল হাজৰিকাৰ ‘কনৌজ কুঁৱৰী’ পঞ্জিকদিনৰ ‘গুলেনাৰ’কে আদি কৰি কেবাখনো আছে যদিও, কাল্পনিক কাশ্মীৰ-কুমাৰী এগৰাকীৰ সৈতে অসমীয়া কাল্পনিক ৰাজকুমাৰ এজনৰ প্ৰণয়-চিত্ৰ অঙ্কন-প্ৰচেষ্টা এয়ে প্ৰথম।

কুমুদ চল্ল ৰকৱা (১৯০২—)

গুড্ নাইট চাৰ (১৯৪৬)

বৰষাটী ('৪২)

লিমিটেড্ কোম্পানী (১৯৪৬)

এশ দহ ধাৰা ('৫০)

তীৰ্থযাত্ৰী (১৯৪৬)

উনৈশ শ সাতত্ৰিশ ('৫০)

কেৱল ধেমেলীয়া নাট্য বসতে বুৰ গৈ থকা নাট্যকাৰ আমাৰ সাহিত্যত নিচেই কম। কুমুদ ৰকৱা এই শ্ৰেণীৰ নাটৰ নিপুণ লিখক।

এশ দহ ধাৰা—তিনি-অষ্টীয়া চুটি ধেমেলীয়া নাট; প্ৰথম প্ৰকাশ '৫০ চন। ভাৰত স্বাধীন হোৱাৰ প্ৰথম কেইবছৰমান যোৰহাটৰ আশে-পাশে বৰকৈ চুৰি হয়। থানাৰ ভাৰপ্ৰাপ্ত বিষয়াই চোৰ ধৰি পোনেই ‘এশ দহ ধাৰা’ত পেলাই বিচাৰৰ বাবে আদালতলৈ চালান দিয়ে। আশোণী নামৰ বুঢ়ী এজনীয়েও তাইৰ এৰীয়া কাপোৰ চুৰি হ’ল বুলি গোচৰ দিছিল। আদালতত বিচাৰ হ’ল। বিচাৰত তাই আচামী সম্পৰ্কত যিখিনি কথা ক’লে, সেয়ে নাটখনিৰ হাস্যবসৰ মূল উপাদান।

ককণাধৰ ৰকৱা (১৯০৫—)

সীতা (১৯৩৭)

ৰায়বাহাহৰ (?)

মিলিটেৰী প্ৰেম ('৪০)

সোণৰ বেখনি (?)

বজ্জাকৰ ('৪৭)

প্ৰজাপতি (?)

মধু মাটৰৰ গক ('৪৯)

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—সতীৰ্ঘ সেৱকৰ সন্মেন পুন্নাৰ্জনি (হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য) ৪৬৬

‘মালক’, ‘মালিকা’, প্ৰভৃতিৰ লেখক কবি-সাহিত্যিক কৰুণাধৰ বৰুৱা ওপৰত উল্লেখ কৰা গুৰু-লঘু কেবাখন নাট-নাটিকাৰো আশাশুধীয়া লেখক। ‘সীতা’, ৰামায়ণী-বিষয়ক গল্প-পঞ্চ মিহলি তিনি-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট।

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

ভোজৰাজ (’৩৩ ; পৌৰাণিক দুই-অঙ্কীয়া নাট)

বীৰ চুড়ামণি (? ধেমেলীয়া একাঙ্কিকা)

বৰ ডেকা (’৩৩ ; ধেমেলীয়া নাট)

[তিনিওখন লেখকৰ ‘আবৃত্তি আভাস’ত সন্নিৱিষ্ট ; ‘বৰডেকা’ৰ ১ম দৃশ্য ‘আবৃত্তি আভাস’ত, বাকীখিনি ‘হাঁহি-ধেমালি’ত সন্নিৱিষ্ট]

ৰমণী-শক্তি (প্ৰথম প্ৰকাশ ‘আৱাহন’ ১৮৫৭ শক ; ২য় প্ৰকাশ পুথি আকাৰত ’৬৫ খৃঃ ; পঞ্চাঙ্ক সামাজিক নাট)

অভিমানৰ প্ৰায়শ্চিত্ত (‘আৱাহন’ ১৮৫৯ শক ১০ম সংখ্যা ; সামাজিক নাট)

গ’ক বিহু (’৩৯ ; ‘আৱাহন’ ১৮৬১ শক ৪ৰ্থ সংখ্যা)

জাগ্ৰত দেৱতা (’৩৯ ; ‘আৱাহন’ ১৮৬১ শক ১০ম সংখ্যা)

সোণৰ বঁটা (’৪১ ; ‘জয়ন্তী’ ১৮৬৩ শক ১ম সংখ্যা)

অষ্টমীত বিসৰ্জন (’৪১ ‘জয়ন্তী’ ১৮৬৩ শক পূজা-সংখ্যা)

নুব মিলিল (’৪২ ; ‘বাঁহী’ ১৮৬৪ শক বিহু-সংখ্যা)

বস্তি (’৪২ ; ‘উদয়াচল’ ১৮৭১ শক)

ওৰণি (’৫৫ ; ‘বৰদৈচিলা’ ১৮৭৭ শক ২৪শ ভাগ)

বগা গাহৰি (’৫৫ ; ‘সন্দিকৈ কলেজ আলোচনী’, ’৫৫ চন)

জোবোবা মাৰি গা ধোৱক (’৫৬ ; ‘বৰদৈচিলা’ ১৮৭৮ শক)

[‘অভিমানৰ প্ৰায়শ্চিত্ত’ৰ পৰা ‘জোবোবা মাৰি গা ধোৱক’ পৰ্য্যন্ত এই দহখন নাট ‘এক অঙ্কীয়া নাটৰ শবাই’ত সন্নিৱিষ্ট]

কুপুত্ৰ (’৩৮ ; তিনি-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট)

কৰ্ণবীৰ (’৪৫ ; তিনি-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট)

প্ৰভু ঈশ (’৪৯ ; ৩ ৩ ধেমেলীয়া নাট)

শক্তিৰ সাধক মই

বস্তু

শত্ৰু-সম্ভাষণ

সত্যং ব্ৰহ্ম

দিলপিয়াৰা

আজিলৈ ইমানতে

এই ছখন নাট লেখকৰ

‘এক অসমীয়া নাট-মালা’

(১ম ভাগ)ত সন্নিৱিষ্ট

(প্ৰকাশ ’৫৫ চন)

গ্ৰন্থমেধ-যজ্ঞ (’৩৮ : ‘আৱাহন’ ৯ম বছৰ)

বিহুৰ গামোচা (’৪০ ; ‘বৰদৈচিলা’ ’৪০ চন)

আৱিষ্কাৰ (’৪৯ ; গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ যোগে প্ৰচাৰিত—’৪৯ চনৰ ১৯
এপ্ৰিলত প্ৰথম প্ৰচাৰ ; পিছত একাধিক বাৰ)

’৪৩ চনৰ চোৰ (’৫০ ; ‘বৰদৈচিলা’, ’৫০ চন)

মিষ্টাৰ চিকৰা (’৫৩ ; ‘সন্দিগ্ধ কলেজ আলোচনী’, ’৫৩ চন)

১৯৫৫ চন (’৫৫)

[‘গ্ৰন্থমেধ-যজ্ঞ’ৰ পৰা ‘১৯৫৫ চন’ পৰ্য্যন্ত এই ছখন ‘এক অসমীয়া নাট-মালা’
(২য় ভাগ)ত সন্নিৱিষ্ট (প্ৰকাশ ’৫৫ চন)]

কোনে হাঁহিলে (’৬৫ ; গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ যোগে প্ৰচাৰিত ; প্ৰথম
প্ৰচাৰ ইং ৮-১১-৬৬ ; ইয়াৰ পিছত একাধিকবাৰ)

আধা-কেঁচেলুৱা (’৬৫)

[শেষৰ একাধিক ছখন ‘এক অসমীয়া নাট-মালা’ (৩য় ভাগ)ত সন্নিৱিষ্ট ;
প্ৰকাশ ’৬৫ চন] ।

এই তালিকাত থকা পৌৰাণিক নাট ‘ভোজবাজ’ আৰু ‘কৰ্ণবীৰ’ত বাদে
বাকীবোৰ নাটত হাস্ত-ব্যঙ্গ অথবা গহীন ভাৱত সমাজৰ বিভিন্ন ৰূপ চিত্ৰিত হৈছে।
ইয়াৰ ভিতৰত ‘সোণৰ বঁটা’, ‘বস্তু’, ‘বগা গাহৰি’, ‘মিষ্টাৰ চিকৰা’ প্ৰতীক-ধৰ্মী ;
শেষৰ ছখনত পশু-চৰিত্ৰত প্ৰতীক-ধৰ্মিতা আছে। ‘কৰ্ণবীৰ’ত ঐক্য-চৰিত্ৰত
কিঞ্চিৎ ব্যঙ্গ আৰোপ কৰি কৰ্ণৰ চৰিত্ৰত মহত্ব প্ৰদান-প্ৰয়াস পৰিলক্ষণীয়। প্ৰসঙ্গ-
ক্ৰমে গণেশ গগৈৰ ‘শকুনিৰ প্ৰতিশোধ’ আৰু শুক্লেশ্বৰ বৰাৰ ‘সিংহাসন’ৰ ঐক্য-
চৰিত্ৰ তুলনীয়। একমাত্ৰ ‘ৰমণী-শক্তি’ত বাহিৰে প্ৰায়বোৰ নাট শৃংখাৰ-বস বৰ্জিত ;
দ্বী-চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্যও খুব কম।

(vii) অপ্ৰকাশিত নাট্যাৱলী (১৯২০-৩০)

- | | |
|-------------------------------|-----------------------------------|
| (১) স্বৰ্গ নে মৰ্ত্য (১৯২০) | (৭) নিৰোকা বজা ('২৩) |
| (২) জিলমিল (১৯২১) | (৮) হাতী দাঁতে হাতী দাঁতে ('২৪) |
| (৩) জীমতী (১৯২১) | (৯) মাহী আই (?) |
| (৪) অক্ষ-নদী (১৯২১) | (১০) অজ্ঞাতবাস (পৌৰাণিক) |
| (৫) কল্পিণী-হৰণ (?) | (১১) জীৱামচন্দ্ৰ (পৌৰাণিক) |
| (৬) কানীয়া কদম (?) | |

প্ৰথম আঠখনৰ লেখক মিত্ৰদেৱ মহন্ত ; শেষৰ তিনিখনৰ গোপালচন্দ্ৰ বৰা । মহন্তৰ নাটবোৰ 'যোৰহাট থিয়েটাৰ' আৰু বৰাবৰোৰ 'নগাৰ্ঠ নাট্য মন্দিৰ'ত অভিনীত হৈছিল । 'কানীয়া কদম'ৰ বচনাৰ উদ্দেশ্য অসমত কানি-নিবাৰণ-অভিযান । 'অজ্ঞাতবাস' অঙ্কীয়া নাটৰ আলমত ৰচিত ।

(১৯৩০—৪০)

শিৱাজী (ঐতিহাসিক)—তপেশ্বৰ শৰ্মা ।

[ছয়-অঙ্কীয়া নাট ; ১৯৩১ চনত মঙ্গলদৈ নাট্য মন্দিৰত অভিনীত ; জঃ 'অসমীয়া' ১১-১২-৩১]

অজামিল (পৌৰাণিক) ? [দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে 'দেবগাৰ্ঠ একতা মন্দিৰ'ত ১৯৩১ চনত অভিনীত । এই অভিনয়ত সকলো ভাৱবীয়াই খন্দৰ কাপোৰ পৰিধান কৰিছিল ; জঃ 'অসমীয়া ১১-১২-৩১]

মহাৰাষ্ট্ৰ—? [ডিব্ৰুগড় আমোলাপতি নাট্য মন্দিৰত দুৰ্গাপূজাত অভিনীত ; জঃ 'অসমীয়া' ৭-১১-৩১]

গ্ৰীচ কুমাৰী—? [অভিনয় স্থান—ডিব্ৰুগড় নাট্য মন্দিৰ ; জঃ 'অসমীয়া' ৪-১২-৩১]

বিজিয়া—বলৰাম পাঠক [মঙ্গলদৈত দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে অভিনীত ; জঃ 'অসমীয়া' ১১-১২-৩১]

জয়ন্তী কুমাৰী—জীৱকান্ত গগৈ [মৰাণ নাট্য মন্দিৰত ১৯৩২ চনত অভিনীত । জঃ 'অসমীয়া' ২২-১০-৩২]

কলিমন (খেমেলীয়া)—কপীধৰ দত্ত

গোপাল-দামোদৰ „ —বজ্জনী শৰ্মা

বহুদৈ লিঙ্গিৰী (ঐতিহাসিক)—বেদনাথ বৰঠাকুৰ

বীৰপুত্ৰ (সামাজিক [প্ৰকাশ ১৯৬৪])—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

[শেষৰ চাৰিখন নাটিকা নাট্য মন্দিৰত অভিনীত । 'বহুদৈ লিঙ্গিৰী' নাট এই

নামৰ উপস্থাসৰ পটভূমিত বচিত ; ঔপন্যাসিক বজ্জনী বৰদলৈ। ‘বীৰপুত্ৰ’ নাজিৰা হাইস্কুলৰ ‘জুনিয়ৰ বে’ড্ ফ্ৰচ্ চচাইটি’ৰ ছাত্ৰ সকলৰ দ্বাৰা একাধিক বাৰ অভিনীত। ইয়াত হোৱা টিকট-বিক্ৰীৰ ধনেৰে এই অনুষ্ঠানৰ আৰ্থিক পুঞ্জি টনকিয়াল কৰা হয়]।

শ্ৰমস্তু মণি ?	}	‘যোৰহাট থিয়েটাৰ’ত
যোগ-বিয়োগ ?		১৯৩৭ চনত অভিনীত।
কালাপাহাৰ (অমুৱাদ)	}	কেউখন নাট ‘কোহিনুৰ
বাগ্নাবাও		অপেৰা পাৰ্টি’ৰ দ্বাৰা
বিজয়-বসন্ত		নাজিৰা নাট্য মন্দিৰ
ভাস্কৰ পণ্ডিত		আৰু অশ্ৰাণু ঠাইত
চাক্ৰাহান		বহুবাৰ অভিনীত।
ললিতাদিত্য		[অভিনয়বোৰ এই গ্ৰন্থ-লেখকৰ প্ৰত্যক্ষ]

হামীৰ সিংহ (ঐতিহাসিক)—উমেশ বৰদলৈ [‘অসম সাহিত্য সভা’ উপলক্ষে ডিব্ৰুগড়ত অভিনীত]

সমাজ (সামাজিক)—গোপাল বৰা [নগাওঁ নাট্য মন্দিৰত অভিনীত]

তলত নাম দিয়া নাট কেইখন ‘গোৱালপৰীয়া বাইজৰ সাহিত্য-চৰ্চা’-শীৰ্ষক প্ৰবন্ধ এটাত প্ৰকাশিত হৈছিল [ভ্ৰ: ‘অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা’ ২য় বছৰ ৩য় সংখ্যা ১৮৪৯-৫০ শক] :—

শঙ্কৰ-বিজয়—গোবিন্দপ্ৰসাদ পাটগিৰি	কমতেশ্বৰ—সুশীল কুমাৰ চক্ৰৱৰ্তী
মার্জিত সিংহ—মলিন চন্দ্ৰ বৰা	শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ “ ”
শাস্তি-ভঙ্গ— “ ”	নল-দময়ন্তী—শ্যামাচৰণ দাস

শ্ৰমস্তু-হৰণ—(অসমীয়া-বঙালী)—পদ্মলোচন দিহিদাৰ

[‘মার্জিত সিংহ’ৰ বিষয়-বস্তু অসমৰ বৰ ভূঁইকঁপ]

ইয়াৰ উপৰিও এই কালছোৱাৰ মঞ্চ-সফল অশ্ৰাণু নাট—

টিপু চুলতান	সীতা
কণীজু’ন	ভীষ্ম
মীৰ কাছিম	ভাস্কৰ পণ্ডিত
পৃথ্বীৰাজ	মুৰজাহান
ৰাজীবাও	মোগল বিজয়
বাণাপ্ৰতাপ	উমা

১১শ পট

সত্যীৰ্থ সেৱকৰ সচন্দন পুস্কাৰ্জলি

(১৯৪০ চন অথবা দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পিছৰ পৰা ১৯৬৭ পৰ্য্যন্ত)

(ক) পনিৱেশ আৰু ৰচনা-শৈলীৰ পৰিৱৰ্ত্তনৰ প্ৰধান হেতু বিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয়-তৃতীয় দশক মানৰ পৰাই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত ৰাজনীতিৰ বীজ ছই-চাৰিটাকৈ সোমাব ধৰিছিল। দেশ স্বাধীন হোৱাৰ লগে লগে সেয়ে ক্ৰমান্বয়ে ব্যাপক হৈ আহিল। পৰাধীনতাৰ কবলত অতদিনে পেপুৰা লাগি থকা মানুহৰ তনু-মন ক্ৰমান্বয়ে উলাহ-আনন্দত নাচি-বাগি জাগি উঠিল। স্বাধীনতাৰ বিজয়-গৌৰৱ-সূচক দ্বিৰঙ্গ পতাকাই সুপ্ত মানসিক প্ৰৱণ্তিবোৰ দীপ্ত কৰি তুলিলে। পৰিণতিত, অতদিনে ইতিহাসৰ পাতত লেপেঙ খাই থকা অসমৰ চিৰসুন্দৰ-চিৰসজীৱ চিত্ৰ-বিচিত্ৰ লুপ্ত-প্ৰায় কাহিনীবোৰলৈ নাট্যকাৰসৱৰ দৃষ্টি পৰিল। [‘লাচিত বৰফুকন’, ‘মণিৰাম দেৱান’, ‘পিয়লি ফুকন’, ‘কুশল কোঁৱৰ’, ‘১৮৫৭’, ‘টিকেস্ত্ৰজিৎ’ প্ৰভৃতি এই শ্ৰেণীৰ উৎকৃষ্ট অৱদান]।

চীন-ভাৰত, পাক-ভাৰত সংঘৰ্ষৰ সময়ত ভাৰত-বিখ্যাত অসমীয়া সঙ্গীত-শিল্পী সুবসাদক ভূপেন হাজৰিকা প্ৰমুখ্যে কেবাগৰাকি কবি-সাহিত্যিক-সঙ্গীতজ্ঞৰ অৱদান উল্লেখ-যোগ্য। সুকণ্ঠ গায়ক হাজৰিকাই সুমধুৰ সঙ্গীত-মাধ্যমত কামে সীমাস্তত মৃত-মৌন-শত জোৱানৰ প্ৰতি কত শত “অৰ্দ্ধ অজ্ঞানি” যাচিলে! কত কবি-সাহিত্য-সেৱীয়ে কবিতাৰ অৰ্থা প্ৰদান কৰিলে! এইদৰে নতুন দিশৰ নতুন আলম-সম্ভাৰ নাট্যকাৰসৱৰ লোভনীয় সম্পদ হৈ পৰিল। স্বাধীনতা-যুগত কলা-কৃষ্টি-সাহিত্য প্ৰচাৰ-অজুষ্ঠান ভালেমান হৈ উঠিল, যেনে, গুৱাহাটীত অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ স্থাপিত হ’ল, কথা-ছবিৰ সংখ্যা বাঢ়িল, কথা-ছবি নিৰ্মাণৰ বাবে অসমৰ শুল্কীয়া ষ্টুডিও নিৰ্মাণ হ’ল। ইয়াৰ উপৰিও, কলা-কৃষ্টি-মূলক অলেখ সভাই নিজৰ ভিতৰতে নাট লিখি অভিনয়ৰ ব্যৱস্থা কৰিব ধৰিলে, ভ্ৰাম্যমাণ যাত্ৰাদল, থিয়েটাৰ দলৰ সংখ্যাও বাঢ়ি আহিল; আলোচনী, সংবাদ-পত্ৰ আদিয়েও সংবাদৰ লগতে সাহিত্য-প্ৰচাৰৰ দিশা কৰিব ধৰিলে। সাহিত্য-প্ৰচাৰৰ এনেবোৰ মাৰ্গ ই স্বাভাৱিকতে বিবিধ নাট-ৰচনাৰ প্ৰেৰণা যোগালে। চুটি নাট আৰু একাঙ্কিকাৰ সংখ্যাও এই কালছোৱাতোই প্ৰচুৰ।

(খ) চকুত-লগা পৰিৱৰ্ত্তন সমূহ—[আকৃতি-গত] আজিকৰ পিনৰপৰা চালে দেখা যায়, অনুদিত নাটৰ বাহিৰে এই যুগৰ প্ৰায়বোৰ মৌলিক নাটেই পূৰ্বৱৰ্ত্তী নাটতকৈ চুটি।

আকৃতিত চুটি হলেও, কাৰ্য্য-বহুল হোৱা বাবে, ভালেমান নাটৰ অভিনয়ত আপেক্ষিক ভাবে সুদীৰ্ঘ সময় লাগে।

নাট্যাৱলীৰ বিভাগ-সংখ্যা ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাস পাব ধৰিলে। পূৰ্ব প্ৰচলিত অঙ্ক-বিভাগ, অঙ্কানুৱৰ্ত্তী দৃশ্য-বিভাগ, দৃশ্যানুৱৰ্ত্তী ‘পট-পৰিৱৰ্ত্তন’, ‘প্ৰস্তাৱনা’ আদি লুপ্ত-প্ৰায় হ’ল। গল্প-উপস্থাপন আদিৰ দৰে বিষয়-ভেদ বা অৱস্থা-ভেদ অনুসৰি নাট্যবিভাগ-পদ্ধতি হব ধৰিলে। কোনো কোনো নাটত ‘দৃশ্য’-বিভাগে অঙ্ক-বিভাগৰ স্থান ললে, কোনো কোনো নাটত দৃশ্য-বিহীন ‘অঙ্ক’ কেইটামানৰ মাথোন সংযোজনা হ’ল; কোনো কোনো নাটত ‘অঙ্ক’ বা ‘দৃশ্য’ৰ বদলি কৰল ‘পৰিস্থিতি’ বা বিষয়-গত নামাকৰণ হব ধৰিলে। [দ্ৰঃ—যুগল দাসৰ ‘১৮৫৭’ নটা ‘পৰিস্থিতি’ত বিভক্ত; নগাওঁ নাট্য সমিতিৰ ‘পিয়লি ফুকন’ৰ বিভাগবোৰ বিষয়-গত, যেনে—‘ৰজা-মৈদাম’, ‘সন্ধান’, ‘কাঁচী’ আদি; সেইদৰে লক্ষ্মী দত্তৰ ‘মুক্তিৰ অভিযান’ৰ বিভাগবোৰ ‘বিভাট’, ‘সূত্ৰপাত’ ‘সঙ্কল্প’ আদি]।

কিছুমান নাট একেবাবে বিভাগ-বৰ্জিত হৈ একেটা পৰিস্থিতিতে সমাপ্ত হোৱা দেখা যায় [দ্ৰঃ ৰীণা বৰুৱাৰ ‘এবেলাৰ নাট’, প্ৰেমধৰ দত্তৰ ‘সাধু’, ‘অঙ্গীকাৰ’ প্ৰভৃতি]।

সুদীৰ্ঘ আমনি-লগা স্বগতঃ উক্তি প্ৰায়েই লোপ পালে।

কাল-স্থান-পৰিৱৰ্ত্তনৰ সূচনা ৰূপে মাইক্ আদিৰ যোগেদি নেপথ্য-ভাষণ, সূত্ৰধাৰৰ পৰিৱৰ্ত্তে ‘ঘোষক’ প্ৰভৃতিৰ অৱতাৰণা হব ধৰিলে।

নাট্যাৱলীত অভিনয়-নিৰ্দেশ সমূহে কোনো কোনো ঠাইত কথা-ছবি-শৈলী অনুকৰণ কৰা দেখা যায়। [‘দৈৱ তালুকদাৰ’, ‘প্ৰবীণ ফুকন’, ‘সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা’ প্ৰভৃতিৰ নাট্যশৈলী দ্ৰঃ]

মঞ্চ-নিৰ্দেশৰ মাত্ৰাধিক্য ক্ৰমান্বয়ে চকুত লগা হ’ল। ইয়াত ইব্চেন প্ৰভৃতি নাট্যকাৰৰ প্ৰভাৱ অক্সময়ে [সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্ত্তী, প্ৰবীণ ফুকন, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা নাট্যাৱলী দ্ৰঃ]।

মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষা-গৃহৰ ব্যৱধান অৰ্থাৎ অভিনয়-শিল্পী আৰু দৰ্শকবৃন্দৰ ব্যৱধান ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাসীকৰণ কৰাৰ প্ৰয়াসো হুই-এখন নাটত চকুত পৰে। ই এপিনে অঙ্গীয়া নাট্যাভিনয় ভাওনাৰ, অইন পিনে পাশ্চাত্য নাট্যাভিনয়-হুই-এখনৰ আংশিক প্ৰভাৱ।

নাটত সঙ্গীতাংশও ক্ৰমান্বয়ে লুপ্তপ্ৰায় হৈ আহিল। পূৰ্বৱৰ্ত্তী নাটত আৱেগ-

মুহূৰ্ত্তত ব্যক্তিগত চৰিত্ৰৰ যোগেদি সঙ্গীত-পৰিৱেশন কৰাৰ উপৰিও, অপ্সৰী, কিল্লৰ-কিল্লৰী, গন্ধৰ্ব-বালক-বালিকা, আদি নানা উপকৰণ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি সঙ্গীত-মাধ্যমত নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিৰ যি এটা অপৰিহাৰ্য্য-প্ৰায় ৰীতি প্ৰচলিত আছিল, সি এই যুগত প্ৰায় উঠি গ'ল। স্বকীয়া ধৰণৰ সঙ্গীতপূৰ্ণ নৃত্যনাট, সঙ্গীতালেখা আদিৰ কথা বাদ দি, সাধাৰণ মঞ্চ-নাটবোৰত সঙ্গীতাংশ বিৰল।

[প্ৰকৃতি-গত]—প্ৰাক্-স্বাধীনতা যুগত ঐতিহাসিক চৰিত্ৰই ঠায়ে ঠায়ে পৌৰাণিক বোল লৈ দেখা দিছিল; স্বাধীনতা-যুগত সেয়ে হৈ পৰিল লৌকিক, আৰু বাস্তৱ।

[গোহাঞি বৰুৱাৰ 'জয়মতী' নাটত জয়মতী সাক্ষাৎ সীতা, সাৱিত্ৰী; কিন্তু 'মণিৰাম দেৱান'ত দেৱান-পত্নী মুমলী একেবাৰে আজিৰ দিনৰ তিবোতা। সেইদৰে সুৰেন শইকীয়াৰ 'কুশল কোঁৱৰ'ত কুশল-পত্নী প্ৰভাৱতী কোঁৱৰ স্বৰ্গীয় শ্বশুৰ কোঁৱৰৰ জীৱিতা স্ত্ৰী ("সত্য চানেকি"—নাট্যকাৰৰ ভাষাত)]

প্ৰাক্-স্বাধীনতা-যুগত চাহাব-চৰিত্ৰবোৰৰ আগত অসমীয়া চৰিত্ৰৰ কেৱল যি হীনাশ্ৰক মনোভাৱ একোটাহে দেখুউৱা হৈছিল, স্বাধীনতা-যুগত সেয়ে হৈ পৰিল শৌৰ্য্য-বীৰ্য্য-দীপ্ত, উচ্চ আৰু উজ্জ্বল। ['মহৰী' নাটত মিঃ ফজ্জ চাহাবৰ আগত ভাৰিৰাম মহৰী, 'গাওঁবুঢ়া' নাটত মিঃ ইয়ং চাহাবৰ আগত গাওঁবুঢ়াৰ 'হয় হুজুৰ' 'হয় হুজুৰ' 'হুজুৰ মা-বাপ'ৰ লগত 'মণিৰাম দেৱান', 'পিয়লি ফুকন' নাটৰ অসমীয়া চৰিত্ৰৰ বচন-বৈষম্য তুলনীয়,—হলবইড্ চাহাবৰ আগত মণিৰামে কয়—"মণিৰাম দেৱানৰ দেহা তেজ্জৈ তুমৰলী হৈ মাটিৰ লগত মিহলি হৈ যাব পাৰে—কিন্তু সেই বুলি ঠগ প্ৰৱঞ্চক বগা বঙালৰ ওচৰত কেতিয়াও হাব নামানে" (২য় অঃ ১ম দৃঃ); 'পিয়লি ফুকন' (নগাওঁ নাট্য সমিতি) নাটত কৰ্ণেল কুপাৰ চাহাবৰ আগত পিয়লিয়ে কয়—"চাহাব, তোমালোকৰ বিচাৰ কৰিবৰ অধিকাৰ দাবীও আমি মানি নলওঁ। মই খাৰ-ঘৰত জুই দিছিলো দেশৰ শত্ৰুক আঁতৰ কৰিবৰ কাৰণেহে আৰু সেই শত্ৰু দৈৱতা ডোমালোক" ('বিচাৰ' দৃঃ)]

প্ৰাক্-স্বাধীনতা-যুগত শাসন-বিৰোধী ধৰ্ম্ম আছিল কেৱল বিদেশী শাসক বৃটিছৰ বিৰুদ্ধে। স্বাধীনতা-যুগত এনে ধৰ্ম্ম হ'ব ধৰিলে শাসন-অধিষ্ঠিত দলৰ বিৰুদ্ধে, তথা নিজৰ জাতি-গত সম্প্ৰদায়-গত মানুহৰ বিৰুদ্ধে, অসমীয়াৰ বিৰুদ্ধে, ভাৰতীয়ৰ বিৰুদ্ধে। তদুপৰি প্ৰাক্-স্বাধীনতা যুগত এই ধৰ্ম্ম আছিল ইঙ্গিত-বুলক, অম্পট; গতিকে, প্ৰায় অৰোধ্য। স্বাধীনতা-যুগত এয়ে হৈ পৰিল ম্পট, প্ৰত্যক্ষ আৰু সৰ্বজ-বোধ্য। [এই প্ৰসঙ্গত জটব্য (ক) প্ৰাক্-স্বাধীনতা যুগৰ—অম্বিকাগিৰিৰ 'বন্দিনী ভাৰত', 'অজ্ঞান-বধ'; নকুল ফুকাৰ ঐতিহাসিক নাট্যাৱলী; দীন মেধিৰ 'নৰ্জন্ত'পু

প্ৰভৃতি; (খ) স্বাধীনতা-যুগৰ—লক্ষ্য চৌধুৰীৰ ‘নিমিলা অঙ্ক’ কণী শৰ্মাৰ ‘কিয়?’, ভৱেন শইকীয়াৰ ‘ৰাৱণ’ (গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ যোগেদি প্ৰচাৰিত); ’ ৪৩ চনৰ চোৰ’, ‘কোনে হাঁহিলে’ স্বাধীনতা যুগৰ চোৰাং কাৰবাৰৰ ভয়াবহ ৰূপ; অইন কি, ‘ফেছজালি’ত অসমৰ চিৰিয়াখানা-পৰিচালনা সম্পৰ্কত হোৱা জাল-জুৱাচুৰি অশ্লায়-অপকৰ্মৰ অভূতপূৰ্ব কাহিনী পৰ্য্যন্ত চিত্ৰিত হৈছে]।

সামাজিক নাটৰ দোকোল-টংকা বানে অশ্লায় শ্ৰেণীৰ প্ৰায়বোৰ নাটৰে ভেটি উছন কৰাৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা যায়।

ৰাজনীতিৰ লগতে সমাজ-নীতি, অৰ্থনীতি আদি বিবিধ সমস্যাই এই সময়ৰ নাট্যকাৰসকলক জপটিয়াই ধৰাৰ উপক্ৰম দেখা যায়। নিশাটোৰ ভিতৰতে নৰকত সবগ দেখা ক্ৰোড়পতি লাখপতিৰ ভেম-ভৰকলৈ চাই আকাশ-পাতাল গণা ছাল-ছিগা ভিকল্পৰ সকলক দৃষ্টিগ্ৰস্ত কৰাৰ সুযোগ-সুবিধাবোৰ এই যুগতেই নানা ভাবে নানা ৰূপে হব ধৰিলে। অল্প বয়সৰ অভাৱত বিক্ষুব্ধ জনতাৰ জীৱন-জোৰা হাহাকাৰ-ধ্বনি স্বাধীনতা-যুগৰ মঞ্চত যিমান শুনা গৈছে, আগতে সিমানে নাছিল।

বিষয়-বস্তুৰ নিত্য-নতুন প্ৰেৰণাই বহুমুখী নাট্যধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিলে। সমাজৰ আচাৰ-বিচাৰ শিষ্টাচাৰ-অনাচাৰৰ বিবিধ ৰূপ-ৰেখা নিৰ্মিত হ’ল।

স্বাধীনতা-লাভৰ পাছত নাট্যকাৰসকলে কৰিব ভাষাত যেন পণ কৰিলে—

“আমি স্বাধীন যুগৰ বিপ্লবী বীৰৰ দল।

মুখত আমাৰ জীৱনৰ বাণী, চকুত সৃষ্টিৰ চল।

হাতৰ মুঠিত ধ্বংস-গঢ়নৰ আশাৰ বিশাল বল।

ভেল-কয়লা-চাহ বহুৱাই বঢ়াৰ জীৱনৰ মান।

পাহাৰীয়ে লব নাজে জীয়াই থকাৰ সুবিধাৰ মহাদান।

কৃষকে লব নিজে মাটিৰ স্বত্ব,

তিৰোতাই লব নিজে মুক্তি

আমি ৰচিম জনতাৰ শক্তি।”

(বীৰেন ভট্টাচাৰ্য্য)

প্ৰসঙ্গক্ৰমে উত্থাপিত স্বাধীন ভাৰতৰ সমস্যাৱলী, যেনে—

(১) শাসন-তত্ত্ব মতে অসমলৈ বিদেশীৰ সোত বন্ধ কৰিব নোৱাৰি; কিন্তু অসমত ঠাই ক’ত ?

(২) ভাষা-সমস্যা; (৩) মাটি-সমস্যা।

মাটি-সম্বন্ধীয় বিষয়ত ডেকা-গাভৰু এটা সমদল সজীত তুলনীয়—“মাটি কাট, মাটি কাট। লাপে আমাক আলিবাট ॥” [জ: ‘নতুন সমাজ’, ‘প্ৰতিদান’]

(৪) চাহ-বাগিচাৰ বন্ধুৱাৰ চিত্ৰকে আধিকাৰিক ৰূপে লৈ ৰচনা কৰা এই সময়ৰ নাট—

ভূপেন হাজৰিকাৰ ‘এবা বাটৰ সুৰ’ (কথা-ছবি নাট; ১৯৫৬?), যুগল দাসৰ ‘মেদেলুৱা’ (অপ্ৰকাশিত)।

(৫) পৰ্বত-ভৈয়াম-সম্প্ৰাতি-সূচক বিশেষ নাট ভূপেন হাজৰিকাৰ ‘প্ৰতিধ্বনি’ (কথা-ছবি নাট); কেৱল পৰ্বতীয়া বিষয়কে লৈ ৰচিত নাট সুৰেশ গোস্বামীৰ ‘কণুমী’ (১৯৪৬)।

[২য় মহাযুদ্ধৰ পটভূমিত ৰচিত ‘লভিতা’, ‘কুশলকৌৱৰ’, ডিম্বেশ্বৰ শৰ্মাৰ ‘কোন বাটে’ প্ৰভৃতি দ্ৰ:]।

স্ত্ৰী-পুৰুষৰ প্ৰেম-বিনিময়ৰ নিত্য-নতুন ৰূপ এই যুগৰ নাট্যৱলীৰ অগ্ৰতম বৈশিষ্ট্য। এইবোৰ বিষয় কোনো ঠাইত আধিকাৰিক আৰু কোনো ঠাইত প্ৰাসঙ্গিক ৰূপে ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া কৰা দেখা যায় [দ্ৰঃ যুগল দাসৰ ‘কাঠফুলা’, ক্ষীৰদা বিষয়াৰ ‘ৰঞ্চিতা’—ছয়োখন অপ্ৰকাশিত]।

জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ স্বয়ম্বৰ-বীতিত ডেকা-গাভৰুৰ মিলন, বিধৱা-বিবাহ, ‘চিভিল মেৰেইজ’ (আইন-গত বিবাহ) আদিৰ প্ৰতিও নাট্যকাৰ-সৱৰ সমৰ্থন-সহানুভূতি পৰিলক্ষণীয়।

[প্ৰবীণ ফুকনৰ ‘আসাম-হলিউড’, ‘বিশ্বকপা’ আদি দ্ৰ:]

প্ৰায় এশ বছৰৰ আগতে ‘ৰাম-নবমী’ নাটত বিধৱা-বিবাহৰ সমৰ্থন হৈছিল। কিন্তু সি আছিল প্ৰচাৰমূলক; মানুহঘৰক সমাজে এঘৰীয়া কৰি থলে। ’৪০ চনৰ পাছৰ নাটত এনে মতৰ বিৰুদ্ধে একো নাই।

কাব্যধৰ্মী নাট-ৰচনা-বীতি প্ৰায়েই হাস্য পাই আহিল। সহজ সৰল ৰচনা-বীতিত হে শিল্পী-সেৱক-বৃন্দই আশ্ব-প্ৰকাশৰ প্ৰয়াস কৰিব ধৰিলে। চন্দৰক ৰচনা-বীতি লুপ্ত-প্ৰায় হ’ল আৰু সহজ সৰল গছই তাৰ ঠাই অধিকাৰ কৰি বহিল।

হাস্যৰ সঞ্চাৰৰ ধৰণ-কৰণ আলম্বন-উদ্দীপনৰো আশুল পৰিৱৰ্তন ঘটিল বুলিব লাগে। আগৰ দৰে কণা-কুজা লেঙুৰ-ভেঙুৰক লৈ ৰচনা কৰা হাস্য-ৰাজ্যৰ উহবোৰ বুদ্ধি-নিষ্ঠ নিৰ্মল আলম্বনেৰে পূৰ্ণ কৰা হ’ল।

চীন-ভাৰত প্ৰভৃতি আন্তৰ্জাতিক বিষয় হুই-চাৰিটাও নাট্যকাৰত ওলাল। [চীন-ভাৰত পটভূমিত ৰচিত কণী ভালুকদাৰৰ ‘জুয়ে পোৰা সোণ’; ভাৰত-পাকিস্তান পটভূমিত ৰচিত ভবেন বৰুৱাৰ ‘এখন আকাশ’; কলোৰ বিপ্লৱী বীৰ পেটিচ লুইছাৰ বিপ্লৱৰ আধাৰ-শিলাত ৰচিত নাট সৌৰীন সেনৰ ‘সূৰ্য্যহাৰা’ প্ৰভৃতি দ্ৰ:] এইবোৰ বিষয়ৰ অপ্ৰকাশিত নাট বহুতো আছে।

ভাঙনি-বিষয়ত '৪০ চনৰ আগত ছেক্সপিয়েৰৰ নাটৰ ভাঙনিহে বেছি আছিল ; '৪০ চনৰ পিছত অগ্ৰাণ্য কেবাজন নাট্যকাৰৰ নাটৰ ভাঙনিও হ'ব ধৰিলে, যেনে—

সংস্কৃত নাটৰ ভাঙনি—প্ৰতিমা, শকুন্তলা, বিক্ৰমোৰ্বশী, মালৱিকাগ্নিমিত্ৰ ;

হিন্দী নাটৰ—আছতি, কামনা, চন্দ্ৰগুপ্ত (নিকপমা ফুকন) ;

বঙলা নাটৰ—তপতী আদি ;

ইংৰাজী নাটৰ—বনহংসী, পুতলাঘৰ, বৰহাউলিৰ ভূত, বিভাট, বগিজকোঁৱৰ প্ৰভৃতি ; 'নাট্যকাৰৰ সন্ধানত ছটা চৰিত্ৰ' (অপ্ৰকাশিত ; L. Pirandello ৰ 'Six characters in search of an author') ।

(গ) প্ৰমুখ নাট্যকাৰবৃন্দ

সাৰদা বৰদলৈ (১৯০২—)

(১) মগৰীবৰ আজান ('৪৮) (৫) পঢ়া-শুনা কৰে যেই, গাড়ী-

[যুটীয়া গ্ৰন্থকাৰ কৃষ্ণানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য] ঘোঁৰা উঠে সেই ।

(২) পহিলা তাৰিখ ('৫৪) (৬) বেকডিং বিবশ্বনা

(৩) সেই বাটেদি (৫৫-৫৯) (৭) বিহুৱান

(৪) সোণালী মইনা মেলৰ বছেৰেকীয়া অধিৱেশন

'বঙাল-বঙালনী' নাটৰ প্ৰসিদ্ধ লিখক কদ্ৰবাম বৰদলৈৰ বংশজাত নগাওঁ-নিবাসী সাৰদা বৰদলৈৰ জন্ম বিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয় বছৰত । সম্বন্ধত কদ্ৰবাম বৰদলৈ তেওঁৰ বৰদেউতাক । নাট্যাভিনয়, নাট্য সাহিত্য আদি কলা-কৃষ্টিমূলক বিষয়বোৰত তেওঁলোকৰ বাপ বংশগত । সেয়েহে, সকলো পৰাই সাৰদা বৰদলৈৰ এনেবোৰ বিষয়ত নৈসৰ্গিক প্ৰবৃত্তি । ১৯২৭ চনতেই তেওঁ গুৱাহাটীৰ 'কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য মন্দিৰ'ত 'চন্দ্ৰগুপ্ত' নাটত 'চাণক্য'ৰ ভাণ্ডত অৱতাৰণা হৈ প্ৰথম মঞ্চত দেখা দিয়ে । স্বাধীনমনা বৰদলৈয়ে চাকৰি-বাকৰিত মন নিদি, আজীৱন ব্যৱসায় কৰিয়েই জীৱিকা নিৰ্বাহ কৰি আহিছে । তেওঁ 'বয়্যা প্ৰেছ'ৰ স্বত্বাধিকাৰী আৰু সেয়ে তেওঁৰ জীৱিকাৰ প্ৰধান সঞ্চল । 'নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ'ৰ বিশিষ্ট অৱদান 'পিয়লি ফুকন' নাটৰ তেওঁ অগ্ৰতম লেখক বুলি জনা যায় (বাকী কেইজন চন্দ্ৰ ফুকন, যুগল দাস প্ৰভৃতি—দ্রঃ 'নতুন অসমীয়া' ৩০ ডিচেম্বৰ, ১৯৬৭) । ছাত্ৰাৱস্থাত কিছুদিন কলিকতাত থাকোঁতে 'ষ্টাৰ', 'মিনাৰ্ভা' আদি থিয়েটাৰৰ সৈতে তেওঁৰ যি সম্পৰ্ক ঘটিছিল, সিও তেওঁৰ জীৱনত ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া ঘটাই তেওঁক বিশিষ্ট নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতাৰ শাৰীলৈ উন্নীত কৰাত সহায় কৰিছে, তেওঁৰ কলাকুশল মনটোক অধিক সবল আৰু সক্ৰিয় কৰি তুলিছে ।

মগ্ৰীবৰ আজান—চাৰি-অঙ্কীয়া এই সামাজিক নাটখন তেওঁ কৃষ্ণানন্দ ভট্টাচাৰ্য্যৰ সৈতে ১৯৩৬ চনতে যুটীয়াভাবে লিখা; ইয়াৰ প্ৰথম নাম আছিল ‘সাত ঘাটৰ সৈয়াকণি’—এই নামেৰে ইয়াৰ অভিনয়ো হৈছিল। দ্বিতীয় নাম ‘সাত ঘাটৰ সৈয়া’—এই নামেৰেও ইয়াৰ অভিনয় হয়। ‘মগ্ৰীবৰ আজান’ তৃতীয় নাম আৰু এই নামেৰেই ’৪৮ চনত ইয়াৰ প্ৰথম প্ৰকাশ হয়।

নাটখনত আছে অসমীয়া গাওঁলীয়া সমাজৰ এটি বাস্তৱ চিত্ৰ। ভেদেউ নামেৰে এজনী গাভৰুক কেন্দ্ৰ কৰি কাহিনীৰ পাতনি তৰা হৈছে। তাইক কাবুলীয়ে বলাংকাৰ কৰাৰ বাবেই সমাজে সিহঁতৰ ঘৰখন এঘৰীয়া কৰি থয়; লখৌ নামৰ গাওঁলীয়া ডেকা এটাই মুছলমান ডেকা কৰিমৰ পৰা টকা আনি সমাজক মাননি দিয়াই সিহঁতক উদ্ধাৰ কৰে। কিছুদিনৰ পিছত লখৌ-ভেদেউৰ বৈবাহিক মিলন হ’ল আৰু সেয়ে গাওঁৰ ডেকা বলোৰামৰ অসম্ভৱ হৈ পৰিল। সি ঘৰত জুই লগাই দি সিহঁতক পুৰি মাৰিব ধৰিছিল। এনেতে কৰিমে দেখা পাই জুইৰ মাজত সোমাই সিহঁতক আৰু সিহঁতৰ কেচুৱা পোনাকণক উদ্ধাৰ কৰে। কৰিম কিন্তু নাৰাচিল।

প্ৰাণ দি প্ৰাণ বচোৱা কৰিমৰ চৰিত্ৰত আছে মহান উদাৰতা, সহানুভূতিশীলতা। লখৌৰ কণ্ঠব্য-বোধে তেওঁক আদৰ্শ মানৱৰূপে স্থাপন কৰে—সমাজক দিবলগীয়া মাননিৰ ধনখিনি লখৌৱেহে কৰিমৰ পৰা আনি দিছিল। মানুহ মনৰ দুখীয়া হ’ব পাৰে, কিন্তু মনৰ দুখীয়া নহয়।

পহিলা ভাৰিখ (’৫৪)—পাঁচ-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট। চাকৰি-জীৱী লোকৰ এই নাট্যালৈখ্য খনিৰ মূল বিষয় চাকৰি-জীৱীৰ বিষয় অৰ্থ-সমস্যা, চাকৰি-জীৱীৰ নিমিলা অঙ্কৰ মূৰ-ঘমোৱা অমঙ্গলীয়া আৰ্য্যখন। এই বিষয়ে লিখা গল্প-সাহিত্যৰ অভাৱ নাই। অৱশ্যে, এইটোকে মুখ্য বিষয়-স্বৰূপে লৈ বচনা কৰা নাটৰ ভিত্তবত এতিয়ালৈকে মাথোন দুখন আমাৰ সাহিত্যত প্ৰকাশ হৈছে—লক্ষ্য চৌধুৰীৰ ‘নিমিলা অঙ্ক’ [স্থানান্তৰত ‘লক্ষ্য চৌধুৰী’ আখ্যা ভ্ৰ:] আৰু সাৰদা বৰদলৈৰ ‘পহিলা ভাৰিখ’। বৰদলৈৰ নাটখনৰ নায়ক বাপুৰাম শইকীয়া; তেওঁ কাছাৰীৰ আমোলা, বয়সত আদহীয়া, অৰ্থাভাৱ-হেতুকেই তেওঁৰ ল’ৰা নিউমনিয়া ৰোগত পৰি অকালতে স্ব-দেৱতাৰ আলহী হয়; ডাক্তৰ আনি চিকিৎসা কৰাৰ নোৱাৰে, মাহৰ পহিলা ভাৰিখতেই ধনৰ মোনা উদ্গ, মাৰোৱাৰী মহাজনেও একে সময়তে পাওনা টকা অনাদায়ত তেওঁৰ ওপৰত আদালতত গোচৰ দিয়ে। বাপুৰামৰ সংসাৰ ভিত্তা-কেঁহা হ’ল। অৱশ্যে মৰদমাত জয়লাভ কৰি মাৰোৱাৰীৰ জোৰ-জুলুমৰ পৰা জাৰিবা একদি বেহাই পালে।

নাটখনৰ অন্ততম চৰিত্ৰ বৰপী উকীলৰ বচন-বাধ্যমত নাট্যকাৰে চাকৰি-জীৱনৰ

কোপোলা কপটোৰ পৰিচয় এঠাইত এইদৰে দিছে—“অকল পিয়ন, চাপ্ৰাটী বুলিয়েই নহয়, বহুত ডাঙৰ ডাঙৰ অৱস্থাপন্ন মানুহেও চাকৰি কৰিছে সেই এক কেৱল নামৰ কাৰণেই। সকলো ক্ষেত্ৰতেই Name and Fame” (৫ম অঃ)। বাহিৰত বৰ চুৰিয়াৰ ফেৰ, ভিতৰত ঢকুৱাৰ বেৰ—এয়ে সৰ্বসাধাৰণ চাকৰিয়ালৰ ৰূপ। উচ্চ (হাকিম আদি), মধ্য (কেবাণী, মহ’ৰী আদি), নিম্ন (পিয়ন, চাপ্ৰাটী আদি)—এই তিনি শ্ৰেণীৰ চাকৰিয়ালৰ ভিতৰত নিম্ন শ্ৰেণীয়েইহে অৰ্থ-বিষয়ত উচ্চ। তেওঁ-লোকৰ খৰছ কম গতিকে টকা জমা হয়। এনে নিম্নখাপৰ চাকৰিয়াল লেহমন পিয়নেইহে বাপুৰাম শইকীয়াৰ এদিন অভাৱত এফেৰা অৰ্থ-সাহায্য কৰি অকণ সহায় কৰিব পাৰিছিল। বাপুৰামৰ চৰিত্ৰত বিষন্ন-প্ৰায় নায়কৰ লক্ষণহে আছে; আত্মকৃত দোষ বা ছিদ্ৰৰ অভাৱত ছেক্সপিয়েৰৰ সম্পূৰ্ণ বিষন্ন নায়ক (Tragic hero)ৰ লক্ষণ ইয়াত নাই। তেওঁৰ চৰিত্ৰত সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰ অনুসৰি যি কৰুণৰস-ভাণ্ড স্থাপিত হৈছিল, শেষত মাৰোৱাৰীৰ জোৰ-জুলুমৰ পৰা হাত সৰাৰ বাবে, সিও শেষ পৰিমিত স্থিতি লাভ কৰা নাই। ট্ৰেজেডিৰ সূক্ষ্ম দিশতকৈ স্তূল দিশটোতহে তেওঁ বেছি দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰা দেখা যায়। বিপদ অকলে নাহে (“Misfortunes come in battalions”)—এয়ে নাটখনিৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয় আৰু ইয়াকে ৰূপে-বসে চিত্ৰিত কৰাত তেওঁৰ শিল্প-চাতুৰ্য্য প্ৰমাণিত হৈছে।

সেই বাটেদি (১৯৫৫-৫৯?) ছয়-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট। চিত্ৰগুপ্ত বৰুৱা চাহ-ব্যৱসায়ৰ যোগেদি আত্মপ্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰা আভিজাত্য গৰ্ভত গৰ্বিত লোক। তেওঁৰ পুতেক দিলীপ কামে-কাজে কথাই-বতৰাই বাপেকৰ সম্পূৰ্ণ বিৰোধী। চিত্ৰগুপ্ত বৰুৱাৰ জেইংকমৰ এদাঁতিত মহাত্মা গান্ধীৰ ফটো আৰু ফটোৰ লগতে ডাঙৰ ডাঙৰ আখৰেৰ লিখা আছে “He showed us the way” (‘সেই বাটেদি’ নামাকৰণৰ সূত্ৰ)। দিলীপ উদাৰ, সাহসী, সহানুভূতিশীল, দাতা। বাগিছাৰ উপাৰ্জনৰ দহ হেজাৰকৈ টকা ছফীয়াৰ মাজত ভগাই দিহে তেওঁ সন্তোষ লাভ কৰে। কোনোবা এজনী বহিতাৰ গৰ্ভত চিত্ৰগুপ্ত বৰুৱাৰ ঔৰষত জন্মলাভ কৰা ল’ৰা এটিৰ সন্ধান এদিন অকস্মাতে দিলীপে পাই তাক ‘ভাই’ বুলি গ্ৰহণ কৰিব খোজাত, চিত্ৰগুপ্ত হতবুদ্ধ হৈ পৰিল আৰু অতদিনৰ গোপন বহুস্ত উদ্ঘাটন হোৱাৰ ভয়ত আত্মহত্যা কৰি কলঙ্কিত জীৱন-ধাৰণৰ পৰা নিষ্কৃতি লাভ কৰিলে।

দিলীপৰ চৰিত্ৰত আদৰ্শ স্থাপিত কৰি নাট্যকাৰে তেওঁৰ কেবাটাও নীতি প্ৰচাৰ কৰিছে। কোঠাত মহাত্মা গান্ধীৰ ছবি আৰু “He showed us the way” কথাৰ তেওঁৰ চৰিত্ৰ-গঠনৰ অন্ততম হেতু। দিলীপৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰৰ প্ৰচাৰি ভাৱসমূহ—

(১) “নব ভাবভঙ উচ্চ-নীচ জাতি-ভেদাভেদ সকলো উঠি যাব লাগিব”
(২য় অঃ)।

(২) “মানুহে মানুহক নিন্দা কৰিলে ভগৱানক নিন্দা কৰা হয়। খোদা নাৰাজ হয়। এই কৰ্মময় সংসাৰত বংশ-পৰিচয় কোনো কামত নাহে। নিজৰ কামৰ দ্বাৰাইহে মানুহ সংসাৰত পৰিচিত হয়—“Castless classless society” স্থাপন হ'ব লাগে (৩য় অঃ)।

(৩) “চাই চাই বুলিবি বাটে অ' শাকিনা

চাই চাই বুলিবি বাট—

দেহৰে ভিতৰি আছে খলাবমা

পিছলি পৰিবি তাত।” (৬ষ্ঠ অঃ)

গীতাৰ সৈতে দিলীপৰ বিবাহৰ বন্দনস্ত হৈছিল ; কিন্তু আভিজাত্য গৰ্ভত গৰ্ভিতা গীতাৰ সন্মতি নহ'ল। কিন্তু দিলীপৰ কৰ্মনিষ্ঠ আদৰ্শ ই পাছত গীতাৰ মডকো বদলাই দিলে আৰু দিলীপৰ ওচৰত ক্ষমা ভিক্ষা কৰিবলৈ বাধ্য কৰালে ; গীতাই কয়, “মই মোৰ মত সম্পূৰ্ণ পৰিৱৰ্ত্তন কৰিছো। আপুনি এহাতে দেউতাক হেৰুৱাই, আনহাতে সেই ল'ৰাটিক আকোৱালি লৈ সমাজৰ আগত যি আদৰ্শ দাঙি ধৰিছে, ই মোৰ গৰ্ব চূৰ্ণ কৰি আপোনাৰ ওচৰলৈ ল'ব অস্থিৰলৈ বাধ্য কৰিছে” (৬ষ্ঠ অঃ)। অইন কি, বিলাত-ফেৰং অসমীয়া চাহাব মিঃ ফকনেও দিলীপৰ আদৰ্শক নশলাগি নোৱাৰিলে আৰু নিজৰ দোষ স্বীকাৰ কৰি দিলীপৰ আগত আঠ ল'বলৈ বাধ্য হ'ল—“ময়ো বিলাতৰ পৰা লৈ অহা সকলো দোষৰ মাজতেই আপোনাৰ নিচিনা মানুহৰ আগত শিৰ নত কৰিব পৰা গুণটো লুকুৱাই আনিছো—“I bow down my head to you” (৬ষ্ঠ অঃ)।

সোণালী মইনা মেলৰ বছেবেকীয়া অধিৱেশন—('৬৭)

পঢ়া-শুনা কৰে যেই, গাড়ী-ঘোড়া উঠে সেই—('৬৭)

বেৰ্ডিং বিবন্ধনা—('৬৭) ; বিহুৱান—('৬৭)

ওপৰত দিয়া এই চাৰিখন চুটি নাট ‘চতুৰঙ্গ’ নামৰ একেখন কিতাপত সন্নিৱিষ্ট। কেউখন সভা-সমিতিত প্ৰদৰ্শনৰ বাবেহে বিশেষ উপযোগী। প্ৰথমখন ছই-দৃশ্য-সম্পন্ন। ল'ৰা-ছোৱালীহঁতে কিদৰে মইনা-মেল বা সভা-সমিতিবোৰ পৰিচালনা কৰিব লাগে, তাৰে এটি আভাস ইয়াত দিয়া হৈছে মাথোন ; নাটকীয় গুণ বিশেষ নাই। দ্বিতীয়খনো দুটা দৃশ্যত শেষ হোৱা চুটি একাঙ্কিকা ; ল'ৰা-ছোৱালীৰ শিক্ষাপ্ৰদ উপদেশমূলক নাট। তৃতীয়খন গুৱাহাটী আকাশবাণী কেন্দ্ৰৰ যোগেদি ১৯৫৮ চনত ‘নগাওঁ মহিলা সমিতি’ৰ দ্বাৰা ৰেকৰ্ডিং কৰা হয়। ইয়াকে ত্ৰিভুজ

পৰিৱৰ্ত্তন কৰি মঞ্চোপযোগী কৰা হৈছে। ইও দুই দৃশ্যত সমাপ্ত। ঠায়ে ঠায়ে সৰল হাত্ৰবস আছে, বিশেষকৈ অমৃত হাকিম আৰু তেওঁৰ পত্নী হাকিমনীৰ মাজত হোৱা ‘বেকৰ্ভিং’ সম্বন্ধীয় কথা-বতৰাত

বিহুৱাল (’৬৭)—দৃশ্য-বিহীন অঙ্ক-বিহীন একাঙ্কিকা। বিহু-উৎসৱ-উপযোগী এই নামৰ একাঙ্কিকা এখন প্ৰথমতে ’৫২ চনত ব’হাগ বিহুত ‘বীণাপাণি নাট্য মন্দিৰ’ত আৰু ’৫৩ চনত নগাওঁৰ ‘নেহেৰু বালি’ত মাঘ বিহুত অভিনীত হয়। ’৬৭ চনত ছপোৱা এই নাটখন তাৰেই কিঞ্চিৎ পৰিৱৰ্ত্তিত সংস্কৰণ। ভাই-ককাই, দুখীয়া নিছলা—সকলোৰে মহামিলনৰ মঙ্গল উৎসৱ এই বিহু—চমু নাট্যালাপ খনিৰ এয়ে সাৰাংশ আৰু সূচনা।

বৰদলৈৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—১। জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে মানুহৰ সৈতে মানুহৰ মহামিলনৰ মধুৰ চিত্ৰাঙ্কন-প্ৰয়াস তেওঁৰ প্ৰায় প্ৰতিখন নাটতে আছে। তেওঁৰ প্ৰথম নাট ‘মগবীৰৰ আজান’ত ইয়াৰ যি এক উচ্চ উদাত্ত আজান-ধ্বনি শুনা গৈছিল, বাকী কেইখনত তাৰেই অনুকৰণ কম-বেছি পৰিমাণে অনুভূত হয়। গাঁৱলীয়া মুছলমান ডেকা কৰিম নোহোৱাহেঁতেন, হিন্দু-দম্পতি লখৌ-ভেদেউৰ পোনাকণৰ প্ৰাণ নাৰাচে। জলা জুইত জাপ দি, কৰিমে কেচুৱাৰ প্ৰাণৰক্ষা কৰি, ইহকালত নাম ৰাখি, পৰকাললৈ পুণ্য সঞ্চয় কৰিলে। এই কৰিমেই ভেদেউৰ ৰাপেকক লোকাপৱাদৰ পৰা মুক্তিলাভ কৰাবলৈ বুলি ৰাইজৰ মাননিৰ বাবে অৰ্থ-সাহায্যও কৰিছিল। ‘সেই বাটেদি’ নাটত দিলীপ বৰুৱাই মুছলমান মদপী ডেকা হানিফক মদ নেখাবলৈ বুলি “কচম” খুৱাই দোকান এখন খুলি জীৱিকা উপাৰ্জন কৰিবলৈ টকা দিছিল। নাটখনত দেহ-বিচাৰৰ গীত আৰু অগ্ৰাণ্ত গীতৰ মাজতে আজান ফকিৰৰ ‘জিকিৰ গীত’ (“আল্লাই পাতি দিলে এই হাতে বজাব”) এটি দিও হিন্দু-মুছলমানৰ সাংস্কৃতিক মিলন-সাকোৰ আধাৰ-শিলা স্থাপন কৰা হৈছে। বঘু নামৰ অনা-অসমীয়া হিন্দুস্থানী চাকৰটোৱেও এই নাটত টকাৰ মোহ এৰিব পাৰে, কিন্তু অসমীয়াৰ ঘৰখনৰ মোহকণ এৰিব নোৱাৰে। গৃহস্থক সি কয়, “ৰূপয়াসে হম ক্যা কৰেঙ্গে! আপকা হুকুমসে হম নৰক জানেমে ভি তৈয়াৰ হ। লেकिन এহি ঘৰ ছোড়নেকো—হামাবা—(কান্দে)” (৪ৰ্থ অঃ)। ‘বেকৰ্ভিং বিবহুনা’তো জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে সকলোৰে মিলিত চেষ্টাত জিগিনী-সজ্জৰ মঙ্গল চিন্তা কৰা হৈছে। এই প্ৰসঙ্গত ইয়াৰ অন্ততম চৰিত্ৰ আহমদে কয়, “সকলোৱে মন দি লাগিলে কিন্তু অল্পঠানটি বৰ ভাল হৈ উঠিব।”

২। নৃত্য, গীত আৰু অভিনয়-সংক্ৰান্ত দৃশ্য, সংলাপ আদি তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটৰে অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ। এই বিবয়ত অন্ততম যশস্বী সামাজিক নাট্যকাৰ প্ৰবীণ ফুকনৰ

নাট্যাৱলীৰ লক্ষণৰ সৈতে বৰদলৈৰ নাট্যাৱলীৰ কিছু সাদৃশ্য চকুত পৰে। ‘মগ্ৰীৰৰ আজান’ত আবন্তগিতে লখৌৰ গীত “ইপাৰৰ বগলী এ” অপৰিহাৰ্য্য; ১ম অঙ্কৰ ৫ম দৃশ্যটো ডেকা-গাভৰুৰ সমদল-সঙ্গীত মাত্ৰ; ২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্যত মণিপুৰী নাচ-সম্বুক্ত দৃশ্য আৰু ৪ৰ্থ অঙ্ক ২য় দৃশ্যৰ বিহুগীত অপৰিহাৰ্য্য। ‘পহিলা তাৰিখ’ত যাত্ৰাপাৰ্টীৰ মালিক আৰু পৰিচালক ৰাজখোৱাই নিজে ‘সীতা’ৰ ভাণ্ড লৈ কিদৰে মিহি মিঠা স্তবৰ বচন মাতি দৰ্শক বৃন্দক মুহিছিল তাকো গাই শুনাওঁ—“বিবহ ৰাণে হানে কোমল প্ৰাণে.....”; লগতে কেনেকৈ গীত গাইছিল তাৰো পুনৰাবৃত্তি কৰে, “ৰাক নাথ ধোৱা” (৪ৰ্থ অঃ)। ‘সোণালী মইনা মেলৰ বছেৰেকীয়া অধিৱেশন’ৰ বিভিন্ন কাৰ্য্য-সূচীৰ ভিতৰত ‘নাচ’ আৰু ‘গান’ ও আছে। মন কবিত লগীয়া কথা এই যে, পূৰ্বৱৰ্তী বহুতো অসমীয়া নাটত (বিশেষকৈ ’৪০ চনৰ আগবোৰত) উপযুক্ত গায়ক-গায়িকাৰ অভাৱত বহুতো ঠাইত সঙ্গীত বাদ দিয়া হৈছিল। ’৪০ চনৰ পৰৱৰ্তী নাটবোৰত সঙ্গীতাংশ প্ৰায় বাদেই পৰিল। কিন্তু বৰদলৈৰ নাটত বহু ক্ষেত্ৰত সেয়ে অপৰিহাৰ্য্য অঙ্ক ৰূপে স্থান লাভ কৰি এটা ব্যতিক্ৰম সৃষ্টি কৰিছে।

৩। বাস্তৱ চৰিত্ৰৰ যোগেদি আদৰ্শ চৰিত্ৰ-সৃষ্টি তেওঁৰ অন্যতম উদ্দেশ্য। ‘মগ্ৰীৰৰ আজান’ত কবিত, ‘সেই বাটেদি’ত দিলীপ বৰুৱা, ‘পহিলা তাৰিখ’ত ডাক্তৰজন আদৰ্শ চৰিত্ৰ। এওঁলোকৰ প্ৰতিজ্ঞানেই মানবীয় গুণসম্পন্ন, উদাৰমনা, সহানুভূতিশীল। কবিতো নিজৰ প্ৰাণকো তুচ্ছ কৰি আইনৰ প্ৰাণ ৰচালে, দিলীপ বৰুৱাই মহাত্মা গান্ধীৰ আদৰ্শত কাম কৰি সমাজত দয়া, মমতা আৰু ভ্ৰাতৃত্বৰ আদৰ্শ স্থাপন কৰিলে। ডাক্তৰজনে বাপুৰাম শইকীয়াৰ আৰ্থিক শোচনীয় অৱস্থা দেখি, কুচী কড়ি এটাও ‘ভিজিট’ নোলোৱাকৈয়ে নিউমনিয়া ৰোগাক্ৰান্ত পুতেকৰ চিকিৎসা কৰিলে। হোজা বাপুৰামে বৈশীয়েকৰ আঙঠিটোকে ডাক্তৰক দিব শোজোতে ডাক্তৰে যিযাৰ উত্তৰ দিছে, তাতে তেওঁৰ মহানুভৱতাৰ স্পষ্ট প্ৰমাণ পোৱা যায়। ডাক্তৰে কয়, “ময়ো মানুহ। মোৰো ল’ৰা ভিবোতা আছে। ই ব্যৱসায় হলেও মানুহৰ প্ৰতি মোৰ এটা কৰ্তব্য আছে।”

৪। লৌকিক কথিত ভাষা আৰু অনা-অসমীয়া বঙালী, হিন্দী আদি ভাষাৰ বহুল প্ৰয়োগে তেওঁৰ প্ৰকাশ-বীতিত ঠায়ে ঠায়ে বিজুতি নবটাই থকা নাই। অসমীয়া ভাষা ভাৰতীয় অস্ত্ৰান্ত আকলিক ভাষাৰ দৰে এক উচ্চ মান-বিশিষ্ট শক্তি-শালী ভাষা। এনে স্থলত ইয়াক কথিত ভাষাৰ মেৰজালত পাক-দুবুনি থুৱাই অনাধিনী হবলৈ এৰি দিয়াটো উচিত নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, বৰদলৈৰ ব্যৱহৃত শব্দ-বোৰ, যেনে—কছাবী (কাছাৰী), মোহা (মহা), খাইকেনে, বাইকেনে (খাই, গৈ), ভোহতে (ভইতে), ধুমুবি-ধুমুবি (হাহাকাৰ) প্ৰভৃতি অন্তৰ্গত। ‘পহিলা তাৰিখ’ত

‘কুপাল বাবু’ নামৰ চৰিত্ৰটোৰ মুখত খাচ বঙালী ভাষা, জয়চাঁদ মাৰোৱাৰীৰ মুখত হিন্দী; ‘সেই বাটেদি’ত বয়ুৰ মুখত হিন্দী আৰু অশ্ৰাৱ কেইটামান চৰিত্ৰত অন্য-অসমীয়া ভাষা আৰু শব্দ-প্ৰয়োগ মাত্ৰাধিক হোৱাত, ঠায়ে ঠায়ে বচনা আমনি-জনক নহৈ থকা নাই।

(৫) অনাৱশ্যক পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ সন্নিৱেশ আৰু চৰিত্ৰসমূহৰ বচন-বহুলতা কোনো কোনো ঠাইত লক্ষ্য কৰা যায়। আধুনিক নাটত সুদীৰ্ঘ স্বগত: উক্তিও এটা ক্ৰটি বুলি সকলোৱে স্বীকাৰ কৰিছে। এনে স্বগত: উক্তিয়ে তেওঁৰ বচনাক বহু ঠাইত অযথা ভাৰাক্ৰান্ত কৰা দেখা যায়।

প্ৰবীণ ফুকন (১৯১২—)

আসাম-হলিউড্ (১৯৩৮)	শক্তিকাৰ বাণ ('৫৪)	} 'ত্ৰিৰঙ্গ'ত সন্নিৱিষ্ট
কাল-পৰিণয় ('৩৯)	বিশ্বকপা ('৬১)	
মণিবাম দেৱান ('৪৮)	ফেৰিৱালা ('৬১)	
লাচিত বৰফুকন ('৪৯)	চকৰি ('৬১)	
	তমসাবতি ('৬১)	

গুৱাহাটীৰ বিশিষ্ট সমাজ-সেৱী, নাট্য-সেৱী, অভিনয়-শিল্পী প্ৰবীণ ফুকনৰ ‘মণিবাম দেৱান’ আৰু ‘লাচিত বৰফুকন’ৰ বাহিৰে আটাই কেউখন সামাজিক। প্ৰকাশকাল পলম হলেও, ‘কাল-পৰিণয়’ ফুকনৰ প্ৰথম প্ৰয়াস (বচনাকাল—১৯৩৫ চন)। বায়চাহাব ভেমপুৰীয়া-সদৃশ ভব্যগব্য সম্ভ্ৰান্ত ব্যক্তি আৰু গৰ্বত অপমানিত হৈ ইকুল-সিকুল ছয়োকুল হেৰুৱা পদ্মধৰ বৰুৱা-সদৃশ লোক অসমীয়া সমাজত নগৰে-চহৰে অলেখ। এনেবোৰ মানুহক লৈয়ে ৰচিত ‘কাল-পৰিণয়’ এখন সমস্যা-বহুল উত্তম পূৰ্ণাঙ্গ নাট। তেওঁৰ বাকী কেইখন সামাজিক নাটতো সমস্যাৰ উদ্ভাৱন কৰি সমাধানৰ চিত্ৰ দেখুওৱাৰ প্ৰচেষ্টা আছে।

আশাম-হলিউড্—‘কাল-পৰিণয়’ৰ পৰৱৰ্তী নাট ‘আসাম-হলিউড্’ত নাট্যকাৰৰ শ্ৰুতি-সম্মত অসমৰ ভৱিষ্যত কলা-কৃষ্টিৰ এটি উজ্জল ৰূপ দেখা যায়। প্ৰায় ডেৰ কুৰি বছৰৰ আগতে অসমত ষ্টুডিও নিৰ্মাণৰ সপোন-দেখোতা ফুকনৰ মানস ষ্টুডিও ১৯৬৮ চনত যেন দিঠকত পৰিণত হৈছেহি ('৬৮ চনৰ জানুৱাৰীৰ সোডৰ তাৰিখৰ দিনা অসমত ষ্টুডিও মুকলি কৰা হৈছে)।

নাট্য-কাহিনী—বৰহুৱাৰ মহাবতাব দান-বদ্ধান্তৰ গুণত অসমে নিজাকৈ এটা ষ্টুডিও স্থাপন কৰিলে। মহাবতাই যিজে ষ্টুডিওৰ দ্বাৰা মুকলি-উৎসৱ সন্নাহ



ଅବିଷ୍ଟ ସ୍ତମ୍ଭ

কৰি গ'ল। অসমত 'আসাম হলিউড কোম্পানী' স্থাপন হ'ল। বাহিনী-পৰিকল্পনাত নাট্যকাৰৰ বঙ্গ-ব্যঙ্গ শক্তিৰ পৰিচয় ফুটি উঠিছে। সাবদা চৌধুৰী কম দৰমহা পোৱা চাকৰি-জীৱী লোক, প্ৰাচীনপন্থী। কিন্তু তেওঁৰ পত্নী একেবাবে নব্যপন্থী; গাভৰু জীয়েক ভানুমতীয়ে ডেকাদলৰ লগত নৃত্য-গীত-অভিনয়ত যোগ দিয়াত তেওঁ অকণো সঙ্কোচ বোধ নকৰে। ডেকা-গাভৰু দল 'ভেগাবণ্ড কোম্পানী'ৰ সভ্য। কোম্পানীৰ ডাইৰেক্টৰে নিজে ভানুমতীক অভিনয়ৰ আখৰা দিবলৈ শিকায়; চিনেমাৰ কপালী পৰ্দাত উঠিবলৈ হলে কোনটো নাচত কি ভঙ্গী কেনে ভাবে দিব লাগে—এই সকলো-বোৰৰ শিক্ষা-দীক্ষাৰ কৰ্তা স্বয়ং ডাইৰেক্টৰজনেই। কালক্ৰমত শিক্ষক-ছাত্ৰীৰ এই সহক্ৰ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা ৰূপত পৰিণত হ'লগৈ। এই ৰূপত দুয়ো অভিনয় কৰি থাকোতে এদিন ডাইৰেক্টৰে ভানুৰ ওচৰ চাপি কয়—“আপুনি যদি অলপ দয়া নকৰে, তেনেহলে মই এই প্ৰেমৰ চৌৰ খুন্দাত বুকু ফাটি মৰিব লাগিব। ভানু (মিচিকিয়া হাঁহি মাৰি)—এইবিলাক কৰা ভাল নেপাওঁ বুইয়েনে?

ডাইৰেক্টৰ—এনে এজনী সৰল অন্তঃকৰণৰ ছোৱালী হৈ এইদৰে যত্নগাত ধৰকৰ কৰি থকা দেখিও সহ্য কৰিব পাৰিছেনে ভানুমতী?আজি হস্তে হলে মই তোমাৰ আশ্ৰয়-প্ৰাৰ্থী, চৰণৰ ধূলি দিয়া, কৰা মোক মুক্তি (ভানুৰ ভৱিত বাগৰি পৰে; এনেতে ভানুৰ মাকৰ প্ৰৱেশ)।' বহুস্থ ধৰা পৰিল। চিনেমা কোম্পানীৰ পৰা ভানুৱে মাহিলি পাঁচশকৈ টকা দৰমহা পায়। তাইৰ প্ৰভাৱতে মাক-দেউতাকৰ মান-মৰ্যাদা বাঢ়িল। জীয়েকৰ উপাৰ্জনৰ মোহ-জালত দুয়ো বন্দী হ'ল। নাটখনত নাট্যকাৰ স্ত্ৰী-স্বাধীনতাৰ সমৰ্থক, আধুনিকতাৰ পৰশ-প্ৰাৰ্থী। নাৰী-জাগৰণৰ যোগেদি অসমৰ ভাবী কলা-কৃষ্টি-সম্পদৰ মধুৰ চিত্ৰাঙ্কন কৰি তেওঁ আমোদ পায়। ডাইৰেক্টৰ, ভানুমতী, সাবদা চৌধুৰী আৰু চৌধুৰী-পত্নীৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰ সকল হৈছে; নাট্যকাৰৰ প্ৰগতিশীল মনোভাৱটিৰ স্পষ্ট সূৰণ হৈছে।

শতিকাৰ ৰাণ ('৫৮)—‘কাল-পৰিণয়’ আৰু ‘আসাম-হলিউড’ বচনাৰ প্ৰায় একুৰি বছৰ পিছত ৰচিত ‘শতিকাৰ ৰাণ’তো নাট্যকাৰৰ সংকাৰ-মুখী প্ৰগতিশীল মনোভাৱ এটাবেই আভাস পোৱা যায়। ইয়াত তেওঁৰ প্ৰধানকৈ দৃষ্টি পাবহে দুটা সম্পদৰ ওপৰত, ধন আৰু প্ৰেম—“ধনে ৰশ কৰে প্ৰেমে অন্তৰ জয় কৰে।” ‘কাল-পৰিণয়’ আৰু ‘আসাম-হলিউড’ৰ প্ৰতিপাত্ত বিবৰ-বস্তৰ জকাটোও এই নীতিৰ ওপৰতে প্ৰতিষ্ঠিত। ‘কাল-পৰিণয়’ৰ ব্যৱচাৰৰ তেজপুৰীয়াৰ দৰে এই নাটতো প্ৰবীণ ধনী-মানী-সম্ভ্ৰান্ত লোক, একেলগে দহখন বাগিছাৰ স্বৰাধিকাৰী তেওঁ। তেওঁৰ একেজনী ছোৱালী বাপী। বৰ্তমান অসমীয়াৰ সম্ভ্ৰান্ত সমাজক কতাবান এটা ভাৱৰ সন্ধান। অনন্ত নামেৰে ল'ৰা এজনক প্ৰবীণে ধনৰ বোহ দেখুৱাই থিয়কৰ

অৰ্পণ কৰিলে; অনন্ত ত্ৰীকৰ্ণৰ ভায়েক, অভাৱ-গ্ৰস্ত; কিন্তু বিদ্বান, বুদ্ধিমান। ইপিনে যুগৰ দাবী মানি ত্ৰীকৰ্ণৰ বিধৱা ভনীয়েক ৰূপহীৰ লগত অজিভব বিয়া হ'ল। কাল-চকৰীত পৰি গুৰু-গৌসাইত নলগা অশুচি মদাৰ যুলপাহো ধনাধ্যক্ষ অজিভব অকল শুৱনি হৈ জৰ্জৰকালে। অজিভে পৈত্ৰিক সম্পত্তি লাভৰ পৰাও বঞ্চিত হ'ব ধৰিছিল, অথচ, লক্ষ্মীস্বৰূপিণী ন-ছোৱালী বাণীৰ জহতেই জহতপ্ৰায় পৈত্ৰিক সম্পত্তি পুনৰ লাভ কৰি মিলৰ মালিক হয়, বাগিছাৰ মালিক হয়; বিপুল ধন-ঐশ্বৰ্য্যৰ অধিকাৰী হৈ সুখেৰে জীৱন যাপন কৰে।

নাটখনত বিধৱা-বিবাহ সমৰ্থন বিষয়টোত নাট্যকাৰৰ সংস্কাৰকামী মনোভাৱটোলৈ আমাৰ দৃষ্টি নপৰি নাথাকে যদিও, বিষয়টো অদ্ভুতপূৰ্ব নহয়; ইয়াৰ প্ৰায় এশ বছৰ আগতে 'ৰাম-নবমী' নাটত ইয়াৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰচাৰ হৈ গৈছে। 'সন্ত' নামৰ চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সঘন সংস্কৃত বচন-সমূহ সবল হাস্যৰসৰ প্ৰাচীন ঐতিহ্যৱাহী উপকৰণ।

বিশ্বৰূপা ('৬১)—ফুকনৰ চতুৰ্থ তিনি-অকীয়া সামাজিক নাট 'বিশ্বৰূপা'তো বিহুৱী মহিলা বেণুক কেন্দ্ৰ কৰি নতুন সমস্যাৰ সমাধান কৰি দেখুওৱা হৈছে। তেওঁৰ প্ৰথম স্বামী হেমন্ত চুই, লম্পট। সেয়ে গৈ সীমা অতিক্ৰম কৰাত, তেওঁ স্বামী ত্যাগ কৰি কলেজত অধ্যাপিকা কামত সোমায়। কিন্তু হৰিণীৰ মাংসই তাইৰ বৈবী হোৱাৰ দৰে, তাতো বেচেৰী অধ্যক্ষজনৰ কামুক দৃষ্টিত পৰি বিতৰ্ক হ'ল আৰু নিকপায় হৈ শেষত চাকৰিটোকে এৰিলে। বেণুৰ মোহিনী ৰূপে অধ্যক্ষক এনেভাবে বলিয়া কৰিলে যে তেওঁ তেওঁৰ পত্নীক কণা বুলি সমাজক জনাই সেই গৰাকীক পৰিত্যক্তা ('ডাইভোর্চ') কৰিবলৈ মনস্থ কৰিলে আৰু বেণুক পত্নীৰূপে গ্ৰহণ কৰাৰ প্ৰস্তাৱ লৈ বেণুৰ বায়েক-ভিনীহিয়েকৰ ঘৰত গৈ এদিনাখন ইঠাতে উপস্থিত [বেণু অতদিন বায়েক-ভিনীহিয়েকৰ ঘৰতে আছিল]। লগে লগে পত্নী-ত্যাগ হেমন্তয়ো সেই সময়তে বেণুক বুজাই-বৰাই পুনৰ গৃহিণীৰূপে আদৰি আনিবলৈ সাজি-কাছি সেইখিনি পাইছেগৈ। উচ্চ-উদাৰমনা নিৰ্ভীক যুৱতী বেণুৱে বিবাহ-প্ৰস্তাৱ উত্থাপন কৰা অধ্যক্ষদেৱৰ মুখত চুণ দিলে, নিলাজ নিঃকিন হেমন্তকো বাককৈয়ে নেঙা দিলে, আৰু ভিনীহিয়েকৰ ভায়েক, কলাকুশল নাট্যকাৰ শচীপ্ৰসাদৰ সৈতে বৈবাহিক সম্বন্ধ ঘটাই সুখে-সন্তোষে কাল কটাব ধৰিলে।

কেৱল নাট বচনা কৰি, নাট-অভিনয় শিল্পত গা ঢালি দি, জীৱিকা উপাৰ্জন কৰিব পৰা লোক অসমত কেইজন? কবি-সাহিত্যিক-শিল্পী প্ৰভৃতি স্তম্ভ-সেৱীগণ সত্ততে সমাজৰ অনাদৰ-অৱজ্ঞাৰ পাত্ৰ মাথোন। নাট্যকাৰ ফুকন স্বয়ং এই শ্ৰেণীৰ লোক। সেয়েহে বোধহয়, এনে লোকসকলৰ প্ৰতি তেওঁৰ এটা সহজাত সহানুভূতি-

শীলতাৰ ব্যক্তিগত সিঁহৰণ জাগি উঠে। তেওঁৰ ‘আসাম-হিলিউড’ এই বিষয়টোকে কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত নাট্যালেখ্য। ‘বিশ্বকপা’ৰ শচীপ্ৰসাদ যশস্বী নাট্যকাৰ, অভিনয়-শিল্পী, ধনদৌলতৰ প্ৰতি উদাসীন; আৰু সেয়েহে নাট্যকাৰৰ সহানুভূতিৰ সন্মুখিত পাত্ৰ। শচীপ্ৰসাদৰ প্ৰতিজ্ঞা, তেওঁ পতি-পৰিত্যক্তা হুখুনী, অথচ নিৰ্জলজা বেণুদেৱীক নাট্যশিল্পৰ যোগেদি জগতত অমৰ কৰি তুলিব। তেওঁৰ চৰিত্ৰত দৃঢ় মনোবল আছে, পুৰুষৰ পৌৰুষ আছে। শচীপ্ৰসাদৰ ককায়েক ৰামপ্ৰসাদ আৰু তেওঁৰ পত্নী বেবা কিন্তু ভায়েকৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত-ধৰ্মী; হুয়ো ধন-দৌলতৰ মায়াত আজীৱন বন্দী, সাংসাৰিক বাসনা-কাননাত উন্মত্ত। বেণুৰ চৰিত্ৰত আছে স্বাধীন যুগৰ স্বাধীন বৃত্তি, স্বাধীন চিন্তা, নিৰ্ভীকতা, তেজস্বিতা। আত্মসম্মান ৰক্ষাৰ হেতু তেওঁ কলেজৰ অধ্যক্ষজনৰ সৈতে ফেৰ মাৰিবলৈও ভ্ৰক্ষেপ কৰা নাই, কুঠাৰোধ কৰা নাই; হৃদাস্ত হুচৰিত্ৰ হেমন্তৰ বিপক্ষে থিয় দিবলৈ ভয় কৰা নাই; পুত-পৱিত্ৰ সবল-অস্তৰ এখনি লৈ নিজ অভিক্ৰি অমুসৰি পুনৰ্ৰাৰ বিৱাহ পাতি দ্বিতীয় স্বামীৰূপে শচীপ্ৰসাদক গ্ৰহণ কৰিবলৈ কাৰো ওচৰত আঠু লোৱা নাই, উপদেশ-প্ৰাৰ্থী হোৱা নাই।

‘ত্ৰিৰঙ্গ’ত সন্নিৱিষ্ট সামাজিক একাত্মিকতা তিনিখনৰ সাৰাংশ—

কেৰিৱালা—এড্‌ভোকেট দত্তৰ প্ৰথম পত্নীৰ কন্যা শেৱালী। হুৰ্ভাগ্যবশতঃ জন্ম হোৱাৰ লগে লগেই তাই মাতৃহাৰা হ’ল আৰু দত্তই দ্বিতীয় পত্নীৰূপে মেৰীক গ্ৰহণ কৰিলে। মাহীমাক মেৰীৰ স্বাভাৱিক নিষ্ঠুৰতাই ঘৰখনত শেৱালীজনীক চাকৰী যেন কৰি তুলিলে; তাই ক’ব নোৱাৰা হ’ল, যে দত্ত তাইৰ জন্মদাতা। কিন্তু অজ্ঞাত মৰম-ভৃগুই মানুহক মানুহৰ ওচৰলৈ কোন মুহূৰ্ত্তত টানি নিয়ে কেৱে উমানকে নেপায়। ছোৱালীজনী, কি জানো কাৰণত, সাধাৰণ কেৰিৱালা এটাৰ মৰম-চাৱনিত পৰিল; সি তাইক বিনা পইচাই বেতিয়াই যি লাগে কাপোৰ কানি বয়-বস্ত্ৰ দি যায়। লাহে লাহে পৰিস্থিতিয়ে গুৰু-গম্ভীৰ ৰূপ ধাৰণ কৰিলে। শেৱালীয়ে গম পালে দত্ত তাইৰ দেউতাক। কিন্তু ইতিমধ্যে কেৰিৱালাৰ সৈতে তাইৰ প্ৰণয়ৰ প্ৰসঙ্গ লাগি হঠাতে এদিন গাভৰু ছোৱালী কেনিবাৰি উধাও হ’ল; কেৱে ততকৈ ধৰিব নোৱাৰিলে।

ভৱসাবিত্তি—ইয়াত বিধৱা নাৰীৰ ওপৰত গুপ্ত-প্ৰণয়-বহন্তৰ জাল ওৰি ‘অসীম’ নামৰ চৰিত্ৰক ভিত্তি কৰি, নাট্য গাঁথনি নিৰ্মিত হৈছে। চহকী ব্যৱসায়ী ধনজয়ৰ পুত্ৰ অসীম। চন্দ্ৰ আৰু তেওঁৰ বিধৱা মাক অম্বা ধনজয়ৰ লগত থাকে। অসীমৰ ভদ্ৰ-বহন্ত অজ্ঞাত। তেওঁ মাতৃ-বিলোপৰ কথা শুনে, অম্বাৰ ব্যৱহাৰত অতিষ্ঠ হৈ বিহু বাই মৰিব ওলায়; শেষ নিশ্বাস কালত মাথোন গম পায়, অম্বা তেওঁৰ মাতৃ।

অনিৰাস বেৱাল—তিনি-অক্ষীয়া পত্ৰ নাট। সৰ্বভাৰত ব্যাপি হোৱা এক

মহাসঙ্কট কালত অসম-প্ৰাক্তন্ত মণিৰাম দেৱানৰ আবিৰ্ভাৱ—উনবিংশ শতিকাৰ মাজছোৱা। আহোম স্বৰ্গদেও কমলেশ্বৰ সিংহ, মন্ত্ৰী পূৰ্ণানন্দ। মান-মৰাণৰ সঘন আক্ৰমণে অসম-ভূমি খণ্ড-বিখণ্ড কৰিলে আৰু সেয়ে হ'ল মণিৰামৰ দেশ-হিতৈষিতাৰ ঘাই ধৰণী; ১৮২৫ খৃষ্টাব্দত ডেভিড স্কট চাহাব মানৰ উপদ্ৰৱৰ পৰা অসমক ৰক্ষা কৰিবলৈ বুলি বঙ্গদেশৰ পৰা ফৌজ আনি অসম পায়হি। মণিৰাম তেতিয়া ওঠৰ বছৰ বয়সীয়া গজলীয়া ডেকা। চাহাবৰ ফৌজৰ পথ-প্ৰদৰ্শক ৰূপে তেওঁ উজনিলৈ আহে আৰু দেশত শান্তি-শৃঙ্খলা স্থাপন কৰাত বৃটিছৰ সোহাঁত স্বৰূপ হৈ পৰে। কিছুদিন 'পেছ-কাৰ', 'চিৰস্তাদাৰ' আদি বিষয়-বাৰ লৈও মণিৰামে চৰকাৰী কামত যোগ দি দেশবাসীক সহায় কৰে। কিন্তু ক্ৰমান্বয়ে তেওঁৰ মন-চকৰী অইন পিনে ঘূৰিব ধৰিলে; বৃটিছৰ শাসন-নীতিৰ ওপৰত তেওঁৰ অনাস্থা হ'ল; বৃটিছ শাসন-কৰ্ত্তা সকলৰ দৃষ্টিও তেওঁৰ ওপৰত বৰ বেয়াকৈ পৰিল। তেতিয়া ঘূৰবাজ কন্দৰ্পেশ্বৰ সিংহৰ তৰফে তেওঁ গৈ কলিকতাত উপস্থিত; উদ্দেশ্য এই যে অসমৰ উজনি খণ্ড বৃটিছৰ হাতৰ পৰা একৱাই আনি বজাই নিজে লব লাগে। ইপিনে সমগ্ৰ ভাৰতত বৃটিছ-বিৰোধী বিদ্ৰোহৰ কদ্ৰ শব্দ বাজি উঠিছে। মণিৰামে কলিকতাৰ পৰা অসম বজালৈ চিঠি দিলে—“এই ফালে দেশ ভাগিল, আমাৰো ঘৰ সাজিবলৈ গা দাঙক।” এই চিঠি অসমৰ শাসনাধিষ্ঠিত মিল্চ্ আৰু হল্‌বইড্ চাহাবৰ হস্তগত হ'ল। এয়ে দেৱানৰ কাঁচিৰ সূত্ৰপাত [দ্ৰঃ ‘মণিৰাম দেৱান’—বেণুধৰ শৰ্মা]

বুৰঞ্জীয়ে গবৰ্কা বিদ্ৰোহৰ এনে এটা পটভূমিতেই নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ সাতবৰণীয়া বং লৈ কাহিনী বংচঙীয়া হৈ ওলাল। ইয়াৰ ভিতৰত মণিপুৰী গাভৰু ফুলকুমাৰী জনীলৈকে পোনতে আমাৰ চকু পৰে। ফুলকুমাৰীৰ আলফুল হাত দুখনি, তিববৰ চকু জুৰি আৰু উঠন বুকুখনিকৈ লৈ নাট্যকাৰে প্ৰেমৰ হাট পাতিলে। সেয়ে হৈ পৰিল অজুনগুৰি মেলাত গোড়া চিপাহাৰ বুকুৰ ধৰ-ফৰণিৰ হেতু। ফুলকুমলীয়া গাভৰু ফুলকুমাৰীয়ে তাহাঁতৰ হাতত লাজ-মান হেৰুৱালে। অৱশ্যে হুতিৰাম বৰুৱাৰ অনুগ্ৰহত কোনোমতে তাইক নি ৰাজকাৰেঙত আশ্ৰয় দিয়া হ'লগৈ। নাট্যকাৰে মণিৰামকো এইজনী ছদ্মবেশিনী গাভৰুৰ আঁচলত ধৰিহে বিপক্ষৰ গোপন তথ্য-সমূহ সংগ্ৰহ কৰি উদ্দেশ্য সাধন কৰাবলৈ সক্ষম কৰালে। ঐতিহাসিক নাটত ছদ্মবেশী চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা পোনতে পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই তেওঁৰ ‘লাচিত বৰকুকন’ নাটত দেখুৱায়। পৰৱৰ্ত্তী প্ৰায়বোৰ ঐতিহাসিক নাটতে এই ঐতিহ্য বৰ্দ্ধিত হৈছে। ফুকনো এই বীতিৰ ব্যতিক্ৰম হোৱা নাই। নাটখনত মিল্চ্, হল্‌বইড্ চাহাব আৰু হৰনাথ বৰুৱাৰ চৰিত্ৰত কঠোৰ শাসকৰ মদাক্ৰতা আৰু দমন নীতিৰ চূড়ান্ত ৰূপ একোটা ফুটাই তোলা হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, তেওঁলোকৰ হুক্তি-বিচাৰ-বিহীন মদগৰ্বী এবাৰ মন্তব্য পাঠি

চালেই কথাষাৰ বুজিবলৈ একো বাকী নাথাকে “Hanging first, trial afterwards” (প্ৰথমে ফাঁচি, পাছত বিচাৰ)। হবনাথ বকুৰা চাকৰি-জীৱী গোলাম-মনোবৃত্তিৰ প্ৰতীক চৰিত্ৰ। মণিৰামৰ চৰিত্ৰত শেষ নিশ্বাস পৰ্য্যন্ত আছে বিদ্ৰোহ-বহিৰ জ্বলন্ত কিৰিঙতি। এই প্ৰসঙ্গত হবনাথৰ প্ৰতি তেওঁ কোৱা অন্তিম মুহূৰ্ত্তৰ কথা তুলনীয়—“তোক মই শাও দিছো হবনাথ, যেতিয়া মৰণ-পাটীত পৰি চট্‌ফট্‌ কৰিবলৈ ধৰিবি, তেতিয়া হবনাথ, তোৰ মুখত পানী এটোপা দিবলৈকো কাকো বিচাৰি নেপাৰি। গোটেই গাতে তোৰ পোক লাগিবি। তিলতিলকৈ এই নাৰকীয় দেহাৰ অন্ত পৰিবি।” হবনাথৰ আগত কোৱা মণিৰামৰ অন্তিম মুহূৰ্ত্তৰ ঠিক এনে এষাৰ বচন “পিয়লি ফুকন”তো আছে। পিয়লিয়ে মণিৰামক কৈছে—“মৰণ কালত এনে ঘোৰ অপমান দি মৰালি বাবে ডিঙিত চিপ জৰী লৈ মই অস্তবৰ পৰা কৈ যাওঁ যে, যি গছ জৰী মই বান্ধত পালো, সেই একে গছ জৰী তই অবাৰতে পাবি।” মণিৰাম পিয়লি সদৃশ স্বভাৱ-মহান কালজয়ী বীৰ একোজনৰ মুখত এনে অভিশাপ-সূচক বচন শোভা নেপায়। এই সংকীৰ্ণ মনৰ বচন দুষাবে চৰিত্ৰ-দ্বয়ত কিঞ্চিত্ত কলঙ্ক সানিলে। বামায়াণ-মহাভাৰত-পুৰাণ আদিত ক্ৰোধৰ বশৱৰ্তী হৈ কোনো এক ব্যক্তিয়ে অইন ব্যক্তিৰ প্ৰতি কেতিয়াবা এনে একোষাৰ অভিশাপ দিয়ে। দুৰ্বাসাৰ অভিশাপ-সদৃশ এনে বচন দুষাবে বীৰ-পুঙ্গব দুজনৰ চৰিত্ৰত শেষ মুহূৰ্ত্তত, কিঞ্চিত্ত পৰিমাণে হলেও, চেকা পেলাইছে। কিন্তু একে শ্ৰেণীৰ একে প্ৰসঙ্গত কুশল কোঁৱৰৰ চৰিত্ৰত যিষাৰ বচন আছে, সি কোঁৱৰৰ চৰিত্ৰ বেছি উজ্জল কৰিহে তুলিছে। পত্নী-পুত্ৰৰ সৈতে শেষ সাক্ষাৎ বেলিকা জেইলৰ জনে কোঁৱৰক কয়—“কোঁৱৰ, বেচি পৰ সময় নকৰিব, কিবা কথা থাকিলে বেগাই কণ্ডক আৰু বেচি পৰ এখেত সকলক থাকিবলৈ দিব পৰা নহব।

কোঁৱৰ—ভাল। জেইলৰ ডাঙৰীয়া! এই শেষ কৰিলো। আপুনি অসন্তুষ্ট নহব। আৰু সবহ পৰ কিম্বা সবহ দিন কুশলে আমনি কৰিবলৈ নেথাকে, নিজেই জানে দেখোন। প্ৰিয় জনৰ সৈতে বিদায় বেলিকাৰ ক্ষণ বৰ মধুৰ, জেইলৰ ডাঙৰীয়া।”—এনে সময়ত এনে মূহ-মধুৰ উদাৰ বচনেহে নায়ক জনক ধীৰোদাত্ত শ্ৰেণীত পেলাই তেওঁৰ মহিমা বৰ্দ্ধন কৰে, চৰিত্ৰ উজ্জল কৰে।

স্বাধীনতাৰ জিজিবি-মোচন-কণী আকাশ-চুৰী জয়োদ্ভাস আৰু স্বাধীনতা-উপভোগ-কণী উচ্চ অভিল্যভ বন্দী হৈ অৱশেষত শাসকৰ হাতত ডিঙিত চিপ জৰী লব লগীয়া হোৱা মণিৰামৰ শোকাৱহ পৰিণতিত আপেক্ষিক বিবাদ আছে। প্ৰকৃততে মণিৰামক বিষম বীৰ বুলিব নোৱাৰি। তেওঁ দেশমাতৃকাৰ সেৱা কৰি, মৰণত মৰণ লৈ, বৃদ্ধজয়ী বীৰ হ’ল; তেওঁ কোনো দোষ কৰি অজ্ঞতপু হোৱা নাই। স্বাধীনতা সংগ্ৰামত আগ ভাগ লৈ, বৰণ-মালাৰ বহলি মৰণ-মংসা পোৱা দেখি, তেওঁৰ প্ৰতি

আমাৰ বেথা হয়, কিঞ্চিৎ বিবাদ হয় সঁচা, কিন্তু জাতীয় কীৰ্ত্তি স্তম্ভ স্থাপন কৰি তেওঁ যিদৰে অমৰ হ'ল, তাত বিষয় বীৰৰ লক্ষণ প্ৰকাশ নাপায়। গতিকে নাটখন আংশিক বিষাদান্ত মাথোন।

লাচিত বৰফুকন ('৪৯)—তেওঁৰ দ্বিতীয় ঐতিহাসিক নাট 'লাচিত বৰফুকন'ও তিনি-অঙ্কীয়া গল্প নাট ; আধাৰ-পুথি ড: সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞাৰ 'Lachit Barphukan and his times'. লাচিত, তথা শৰাইঘাটৰ বণ-কাহিনী লৈ, ইয়াৰ আগত গোহাঞি বৰুৱাৰ 'লাচিত বৰফুকন' (১৯১৫ খৃ:), বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰবৰ্ত্তী সিংহ' (১৯১৫ খৃ:) আৰু বিনন্দ বৰুৱাৰ 'শৰাইঘাট' (১৯৩৭ খৃ:) প্ৰকাশ হৈ গৈছে। কেউখনৰে মূল বিষয়-বস্তুৰ জকা একেটাই—শৰাইঘাটত অসমীয়া-মোগলৰ থৈয়ানথৈয়া বণ, সৈন্যাদ্যক্ষ লাচিতৰ আদেশ অমান্য হোৱা বাবে লাচিতৰ দ্বাৰা মোমায়েক-হত্যা—একে নিশাৰ ভিতৰতে গড় নিৰ্মাণ—মোগলৰ পৰাজয়—লাচিতৰ জয়লাভ। মূল কাহিনী-ভাগ অটুত ৰাখি নাট্যকাৰসৱে নিজস্ব প্ৰতিভাৰ তুলিকাবে নাট্যদেহ সৌন্দৰ্য্য-মণ্ডিত কৰিছে। [স্থানান্তৰত 'গোহাঞি বৰুৱা', 'বেজবৰুৱা', 'বিনন্দ বৰুৱা' আধা দ্ৰ:]। প্ৰবীণ ফুকনৰ আংশিক মৌলিকত্ব থকা উপকাহিনী—(১) সোণপাহী-নিতাই, (২) মদনাৱতী-ৰামসিংহ, (৩) জয়ানন্দ-প্ৰসঙ্গ। আংশিক মৌলিকত্ব এইবাবেই যে, প্ৰথম আৰু তৃতীয়টোত বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়া-প্ৰসঙ্গ আৰু দ্বিতীয়টোত গোহাঞি বৰুৱাৰ বমণী গাভৰু-প্ৰসঙ্গৰ সৈতে ভালেখিনি সাদৃশ্য চকুত পৰে। বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়াই গজপুৰীয়াগীক কৈছিল—“মোৰ সৈতে পীৰিতিৰ কবাল এবালনে? কোমল তামোল দেখি বুঢ়া তামোলটো দলিয়াই পেলালি নেকি?” (১ম অ: ৫ম দৃ:)। প্ৰবীণ ফুকনৰ নিতায়ৈও সোণপাহীক কৈছে, “মোৰে সৈতে পীৰিতিৰ কবাল এবাল নে কি?”বাক ভৈয়াই, কোমল তামোল দেখি বুঢ়া তামোলটোক এলাগি কবিলি” (২য় অ: ১ম দৃ:)। মোগল দূতৰ কথা শুনি বেজবৰুৱাৰ বৰপাত্ৰগোঁহায়ে কৈছিল—“চুপ্ চুপ্! বৰ গপ্গপকৈ কথাবোৰ কৈছা দেখোন?” (১ম অ: ১ম দৃ:)। ফুকনৰ আতন বুঢ়াগোঁহায়েও ফিবোজৰ কথা শুনি একে প্ৰসঙ্গত কৈছে—“মনে মনে থাক। বৰ গপ্গপাই কথাবোৰ কৈছা দেখোন?... কাৰ আগত এনেকৈ কথা কৈছা জানিছা নে?” (২য় অ: ১ম দৃ:)। সেইদৰে দেশত বণ লগাব কথা কওঁতে বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়া, প্ৰিয়ৰাম প্ৰভৃতিৰ মাজত গজপুৰীয়াক “ভিতা খেবৰ মেজি” বুলি যিদৰে ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপ কৰা হৈছে, ফুকনৰ সোণপাহী-নিতাইৰ কথা-প্ৰসঙ্গতো “মেজিব জুই”ৰ কপকল্প আছে। প্ৰকাশ বীতিৰ ভাৰ-ভৰ্তীৰ এই সাদৃশ্য উলাই কবিতা লগীয়া নহয়। তদুপৰি বেজবৰুৱাৰ উপকাহিনীৰ দৰে ফুকনৰ উপকাহিনীও মূল কাহিনীৰ অপবিহাৰ্য্য অঙ্গস্বৰূপ নহয়, গৌণহে।

গোহাঞি বৰুৱাৰ নাটত বৰ্মণীগাভকৰে ৰাজপুত ৰীৰ অজিত চিং ছদ্মনাম লৈ শত্ৰুৰ বিপক্ষে ৰণ কৰে। ফুকনৰ নাটতো মণিপুৰী গাভক মদনাৱতীয়ে ৰাজপুত নাৰী বেষ ধাৰণ কৰি ৰামসিংহক মোগলৰ বিপক্ষে বিজ়োহী কৰি তুলিবলৈ আৰু জয়ানন্দই বচিদৰ্থাক ৰামসিংহৰ লগত কাজিয়া লগাবলৈ চেলু বিচাৰি ফুৰে। গোহাঞিবৰুৱাৰ ছদ্মবেশী চৰিত্ৰয়ো এনে ষড়যন্ত্ৰৰ মাজেদিয়েই শত্ৰুবশ কৰা নীতি অৱলম্বন কৰিছে। ছয়োখন নাটতে এই উপকাহিনীভাগ মূল কাহিনীৰ সৈতে জড়িত। এইবোৰৰ উপৰিও, কেইটামান চাব্-মৰা ব্ৰজীগত মাত-কথা কেউখন নাটতে অভিন্ন ৰূপত প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়, যেনে—“হুই ঘড়ীমান যুজ”, “অসমীয়া জাতি হিন্দুস্থানৰ একোণে চুক এটাৰ গাঁতত সোমাই আছে”, “ৰাৰীৰ ভিতৰত পুখুৰী এটা সিঁচিলেও আঠ-দহোটা মানুহক শিঙিয়ে বিধে, এখন ৰণত যেনিবা আঠ-দহ-হেজাৰ বগুৱা পৰিল সি আৰু কি বৰ কথাটো হ’ল।” এইবোৰ প্ৰয়োগ আনুপৌৰ্বিক প্ৰভাৱ অৰিহনে অইন একো নহয়।

নাটখনৰ শেষত আতন বুঢ়াগোহাঁইৰ মুখৰ ৰচনগুটি নাট্যকাৰজনৰেই জাতীয় ভাব-প্ৰকাশক উত্থা। চৌৰ খলকনি মাথোন—“শৰাইঘাটে লাচিতক অমৰ কৰিলে। অসমীয়া জীয়াই থাকে মানে লাচিতো জীয়াই থাকিব। অসমীয়াৰ ঘৰে ঘৰে লাচিতক পূজা কৰিব। নাতিপুতিহঁতে মহাবীৰ লাচিতৰ চানেকিৰে অসমীয়াক পৃথিবীৰ ভিতৰত শক্তিশালী কৰি গঢ়ি তুলিব।”

‘মণিৰাম দেৱান’ আৰু ‘লাচিত বৰফুকন’ অসমৰ বোলছবি ঘৰৰ ৰূপালী পৰ্দাতো উঠি ব্যাপকতা লাভ কৰিছে।

প্ৰবীণ ফুকনৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—সামাজিক নাটবোৰত তেওঁ সত্ততে ধনী-মানী-সম্ভ্ৰান্ত পৰিয়ালৰ ব্যক্তিক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যবস্তু স্থাপন কৰে।

[তুলনীয় চৰিত্ৰ—‘কাল-পৰিণয়’ত ৰায়চাহাব ভেমপুৰীয়া ; ‘আসাম-হলিউড’ত ডাইবেষ্টৰ ; ‘শতিকাৰ ৰাণ’ত প্ৰদীপ ; ‘বিশ্বৰূপা’ত শিৱপ্ৰসাদ, অধ্যক্ষ দহ ; ‘কেৰিৱালা’ত এড্‌ভোকেট দত্ত, বেৰিষ্টাৰ ৰাবিন, ‘চকৰি’ত জালান, অমল ; ‘তমসাৰতি’ত ধনঞ্জয় প্ৰভৃতি]।

তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ সামাজিক নাটৰ কেন্দ্ৰীভূত সাৰ-মৰ্ম, “ধনে ৰশ কৰে, প্ৰেমে অন্তৰ জয় কৰে।”

ৰূপদক্ষ নাট্য-শিল্পী কলা-সেৱী সাহিত্য-সেৱী সকলৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ মন সত্ততে সজাগ, অন্তৰ সহানুভূতিশীল। ‘আসাম-হলিউড’ৰ মূলধাৰ এই একেটা মাথোন বিষয়েইহে।

অভিনেতা-অভিনেত্ৰী বা শিল্পী-সুন্দৰ প্ৰেম-মধুৰ মিলন-বহুস্তৰ মাজেদি তেওঁ

মিলনাস্ত বা সুখাস্ত নাট বচনা কৰে। [‘আসাম-হলিউড’ত ডাইবেষ্টব-বেণু ; ‘শতিকাব বাণ’ত প্ৰদীপ-বাণী ; ‘বিশ্বকপা’ত শচী-বেণু প্ৰভৃতি চৰিত্ৰ-যুগল তুলনীয়]। নকলেও হয়, যে নাট্যাভিনয় আৰু কথা-ছবি শিল্প-সংক্ৰান্ত বহুমুখী বাস্তৱ অভিজ্ঞতাই তেওঁক এনেবোৰ সময়-উপযোগী চিত্ৰ সংগ্ৰহ কৰাত বিশেষ সহায় কৰিছে।

কালোচিত নীতি-তত্ত্ব আৰু সমাজ-তত্ত্ব প্ৰচাৰ তেওঁৰ উদ্দেশ্য। অতি আধুনিক আৰু অতি বাস্তৱ জগতখনৰ সৈতে খোজত খোজ মিলাই পুৰণি বন্ধগণীল নীতিৰ বিৰুদ্ধে মতবাদ প্ৰচাৰ কৰি, তেওঁ প্ৰায়বোৰ নাটতে একোটা সংস্কাৰকামী মনোভাৱ স্থাপন কৰিছে, ভৱিষ্যতৰ বঙীণ চিত্ৰ অঙ্কন কৰি শাস্তি লভিছে। ‘আসাম-হলিউড’ত ভান্ধুমতীয়ে চিত্ৰ-শিপিনীৰূপে সুনাম অৰ্জন কৰি মাহে পাঁচশকৈ টকা দৰমহা পোৱা দেখি, পিতাক সাবনা চৌধুৰীৰ মনত যে কিমান আনন্দ! তেওঁ কয়, “সঁচাকৈয়ে এইবিলাকহে আচল বিজ্ঞা। পঢ়া-শুনাতো সকলোৱেই কৰিব পাৰে।।.....এইহে উপযুক্ত ছোৱালী। ছোৱালীৰ লগে লগে মোৰো নাম খবৰ কাগজত বাহিৰ হৈ গৈছে (খবৰ কাগজ চাই)।” সেইদৰে ‘শতিকাব বাণ’ত বিধৱা ৰূপহীৰ পুনৰ্বিবাহ আৰু ‘বিশ্বকপা’ত সমাজ-নিষ্পেষিতা .বেণুৰ দ্বিতীয় স্বামী-গ্ৰহণ, ‘কাল-পৰিণয়’ত নীলিমাৰ আত্মহত্যা এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয়।

তেওঁৰ কল্পিত নাৰী-প্ৰেম প্ৰায়েই অথলৈ নাযায়। নাৰী-স্বাধীনতাৰ তেওঁ পূৰ্ণ সমৰ্থক। প্ৰায় প্ৰতিখন নাটতে নাৰী-প্ৰভাৱত সংঘটিত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মিলন-মহোৎসৱ দেখুৱাই তেওঁ আমোদ কৰে, সুখাস্ত নাটৰ ফুল-বেণু উকুৱাই আনন্দ উপভোগ কৰে। ‘ফেৰিৱালা’ত এড্‌ভোকেট দত্তৰ জীয়েক শেৱালী ফেৰিৱালাৰ সৈতে প্ৰেম-পাশ-বন্ধা হৈ কোন টলকত কেনি গ’ল, কেৱে ততকে ধৰিব নোৱাৰিলে। ‘বিশ্বকপা’ত বিধৱা বেণুৱে স্বইচ্ছাই স্বামী-নিৰ্বাচন কৰি সোণৰ সংসাৰ নিৰ্মাণ কৰি ললে।

ঐতিহাসিক নাটত তেওঁৰ বিষয়-বস্তু অতীত অসমৰ খ্যাত-বিখ্যাত বীৰ-বীৰাজনা, যেনে, লাচিত, মণিৰাম। ইয়াত ছদ্মবেশী চৰিত্ৰৰ অৱতারণা তেওঁৰ অগ্ৰতম নীতি। তেওঁৰ ছয়োখন নাটতেই ছদ্মবেশী চৰিত্ৰাৱলীয়েহে বেছি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে [‘মণিৰাম দেৱান’ত ফুলকুমাৰী ; ‘লাচিত বৰফুকন’ত মদনাবতী ঔষ্টব্য]।

ভাষাগত বৈচিত্ৰ্য তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ হস্তবস উদ্ভেকৰ প্ৰধান অৱলম্বন; প্ৰতিখন নাটতে আছে—ইংৰাজী, হিন্দী, বঙালী বা অন্তৰ্দ্ধ কথিত অসমীয়াৰ বহুৰূপী বহুবচী বিমিশ্ৰণ। দ্বিতীয় অৱলম্বন, গুৰু-গোঁসাই বা ব্ৰাহ্মণ সম্প্ৰদায়ৰ অথবা হজুৱা জ্ঞেয় চৰিত্ৰ-বিশেষ [‘শতিকাব বাণ’ত শাস্ত, ফাগুনা; ‘বিশ্বকপা’ত গুৰু; ‘লাচিত বৰফুকন’ত নিতাই-সোণপাহী জ্ঞ:]।

আধুনিক যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)—সতীৰ্থ সেৱকৰ সচন্দন পুষ্পাৱলি (লক্ষ্য চৌধুৰী) ৪২৮

যুগ-প্ৰভাৱত তেওঁৰ প্ৰথম বচনাৱলীত সুদীৰ্ঘ স্বগতঃ উক্তি থাকিলেও, পৰৱৰ্তী বচনাৱলীত ই ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাস পাই আহিছে। ‘ত্ৰিৰজ’ৰ তিনিওখন নাট একাঙ্কিকা।

লক্ষ্য চৌধুৰী

একলব্য (১৯৩৫)

আলিবাৰা (’৩৯)

বন্ধকুমাৰ (’৫২)

নিমিলা অঙ্ক (’৬১)

অপ্ৰকাশিত, অথচ অভিনীত নাট্যাৱলী—যৱনিকাৰ আঁবে আঁবে (বা ‘যৱনিকা পতন’), বিষ্ণুশৰ্মাৰ বিচাৰ, অচল টকা, কপাস্তব, দেশৰ দস্তব।

১৯৩৬ চনত লক্ষ্য চৌধুৰীয়ে গুৱাহাটী কটন কলেজৰ পৰা বি-এচ্-টি পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ কিছুদিন হাইস্কুলত শিক্ষকতা কৰে আৰু পিছত ৰাজনীতি ক্ষেত্ৰত বিভিন্ন ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি সমাজ সেৱা কৰিবলৈ লয়। এবাৰ তেওঁ গুৱাহাটী পৌৰ সভাৰ সভাপতি (‘চেয়াৰমেন’) পদত অধিষ্ঠিত হয়, এবাৰ অসম বিধান সভাৰ সদস্য নিৰ্বাচিত হয়। ছাত্ৰাৱস্থাৰ পৰাই নাট আৰু অভিনয় ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ একান্ত বাপ। সেয়েহে, নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতা স্বৰূপে তেওঁৰ কৌস্তি-যশস্তা ব্যাপক। স্কুলীয়া ছাত্ৰাৱস্থাতে তেওঁ ‘একলব্য’ নাটখনি বচনা কৰিছিল, লগে লগে ইয়াৰ অভিনয়ো হৈছিল। মাজে-সময়ে সাময়িক সংবাদ-পত্ৰ, আলোচনী আদিৰ যোগেদিও তেওঁ সাহিত্যিক পৰিচয় নিদি থকা নাই (দ্রঃ ‘অনুবোধ’ কবিতা; ‘আৱাহন’ ১৮৬০ শক)। সাধাৰণতে লঘু বচনাত তেওঁৰ লেখনী স্বতঃ-স্ফূৰ্ত আৰু শক্তিশালী, গধুৰ বচনাত কিছু ধীৰ আৰু সংযত। ওপৰত উল্লিখিত তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ ভিতৰত ‘বন্ধকুমাৰ’ আৰু ‘নিমিলা অঙ্ক’ সৰ্বজনপ্ৰিয় মঞ্চ-সফল নাট।

একলব্য—একাঙ্ক এই নাটখনি লক্ষ্য চৌধুৰীৰ শৈশৱকালৰ প্ৰথম বচনা। হাতে-লিখা অৱস্থাতে ১৯৩২ চনৰ ডিচেম্বৰ মাহৰ ৰাইশ তাৰিখে কাউন্টসকলৰ বাৰ্ষিক উৎসৱ উপলক্ষে ইয়াৰ প্ৰথম অভিনয় হয় আৰু ’৩৫ চনত প্ৰথম প্ৰকাশ হয়। ভাষা আন্তোপান্ত সবল গন্ত; আৱেগ-মুহূৰ্তবোৰত ঠায়ে ঠায়ে হুই-চাৰি আৰাৰ ছন্দবদ্ধ বচনো আছে। স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ মাথোন এটা—একলব্যৰ মাক। হীন জাতিৰ সন্তান বুলি একলব্যই গুৰুৰ ওচৰত শিক্ষা-লাভ কৰাৰ পৰা বঞ্চিত হৈ, মাকৰ ওচৰত কান্দি-কাটি আৰ্হেপ কৰি প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে, তেওঁ শিক্ষা লাভ কৰিবই। ইয়াকে লক্ষ্য কৰি তেওঁ গুৰু দ্ৰোণাচাৰ্য্যৰ মৃষ্টি পূজা কৰিব ধৰিলে, গুৰুৰ ওচৰত শিশুৰ শিক্ষা-লাভৰ এনে একাশপতীয়া ধাউতিয়ে নাটখনক ছাত্ৰ-সৱষ্টিৰ মাজত আপোন কৰি তুলিছে আৰু আদৰ্শাত্মক শিক্ষাপ্ৰদ নাট ৰূপে ইয়াৰ মূল্যবান

কবিৰ লাগিব। এই একে বছৰতে বাণীকান্ত শৰ্মাৰ (তেজপুৰ) তিনি-অঙ্কীয়া 'একলব্য' নাট এখনো ছপা হৈ ওলায়।

আলিবাৰা—এইখন অল্প পৰিসৰৰ পঞ্চাঙ্ক চুটি নাট [বৰ্তমান নাটখনি ছপ্ৰাপ্য]।

বঙ্ককুমাৰ—পঞ্চাঙ্ক ছন্দ-বহুল নাট; বচনাকাল ১৯৪০ খৃঃ, প্ৰকাশ '৫২ খৃঃ। বঙ্ককুমাৰ তৰণীসেনক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্য-বস্তুৰ প্ৰস্তুতি হৈছে। পিতাক বিভীষণৰ আদেশ শিৰোধাৰ্য্য কৰি তৰণীয়ে অঙ্গে অঙ্গে বাম-নাম লিখি লয়। অথচ, এনেজন বাম-ভক্ত বালকৰ হাততেই বামচন্দ্ৰই সন্মুখ সংগ্ৰামত অশেষ লঘু-লাহুনা ভুগিব লগীয়া হয়। অৱশ্যে বামচন্দ্ৰৰ হাততে বালক নিহত হৈছে।

তৰণীসেন-চৰিত্ৰ সংস্কৃত বাল্মীকি বামায়ণত নাই; অসমীয়া কন্দলী বামায়ণতো পোৱা নাযায়। ই কেৱল কৃত্তিবাসী বামায়ণৰ কল্পিত চৰিত্ৰ, বঙ্ক কবিৰ পূৰ্বৰ মনৰ সবস কল্পনা। প্ৰাসঙ্গিক কাহিনী খণ্ডও নাটকীয় উপাদানেৰে পৰিপুষ্ট। অসম-বুৰঞ্জী-বিখ্যাত বিক্ৰম-ধৰ্মী পিতা-পুত্ৰ বদন-পিয়লিৰ সৈতেও এই কাহিনীৰ কিছু সাদৃশ্য চকুত পৰে। ইও বোধ হয় অসমীয়া নাট্যকাৰক ইয়াৰ পিনে স্বাভাৱিকতে ঢাল খুৱাব পাৰে। ইয়াৰ আগত অতুল হাজৰিকাৰ 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ' ('৩৭) নাটতো 'তৰণীসেন'-চৰিত্ৰটো প্ৰায় একেটা ৰীতিতে একেটা প্ৰসঙ্গতে অৱতাৰণা কৰা হৈছিল। অইন কি, প্ৰায় এশ বছৰৰ আগত পৰমানন্দদেৱ গোস্বামীৰ 'তৰণীসেন বধ' (অপ্ৰকাশিত) নামৰ এখন অঙ্কীয়া নাটো ৰচিত হৈছিল। বিষয়-বস্তু অমূল্য হলেও নাট্য-শৈলী প্ৰদৰ্শনত চৌধুৰীৰ মৌলিকত্ব নোহোৱা নহয়। প্ৰকাশ-ভঙ্গীতো নিজস্ব আছে। সীতাহৰণ-দৃশ্যেৰে নাট্যবস্তুৰ 'মুখ' আৰু তৰণীসেন-বধত ইয়াৰ 'নিৰ্বহণ' নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। সীতাহৰণ-দৃশ্যটো প্ৰস্তাৱনা-নামেৰে অলঙ্কৃত হলেও সংস্কৃত 'প্ৰস্তাৱনা'-সূত্ৰৰ সৈতে ই অমিল। গতিকে এই নামাকৰণ নিবৰ্ণক।

১৯৪০ চন অৰ্থাৎ এই নাট ৰচনা কালটো ভাৰতৰ জাতীয় সংগ্ৰামৰ সন্ধিক্ষণ। নাট্যকাৰে নিজেও এই সংগ্ৰামত আংশিক ভাৱে যোগদান কৰে আৰু সেয়ে তেওঁক চৰিত্ৰ-সমূহৰ বচন-মাধ্যমত ছেগ চাই চাই দেখা দিবলৈ বাট মুকলি কৰি দিছে। শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ প্ৰতি তৰণীৰ অচলা ভক্তি আছিল সঁচা, কিন্তু যেতিয়াই বৃজিলে তেওঁ লঙ্কাৰ শত্ৰুৰূপেহে তাত প্ৰৱেশ কৰিছে, দেশ-প্ৰাণ বালকৰ সহ্য নহ'ল। অন্তৰত স্বদেশ-প্ৰীতিৰ ঢল উঠিল তেওঁৰ; মুখত ওলাল—“ভক্ত মই জননী লঙ্কাৰ—পূজ্য মোৰ ৰজা লঙ্কেশ্বৰ।” এইদৰে আৰ্ত্তনাদ কৰি শত্ৰুৰ গাত শব নিৰ্বেপ কৰিলে। এইজন বাঁৰ-কিশোৰ বন্ধবীৰ, নে নাই, ভাৰতৰ যুক্তি-মুক্তৰ অগণন তৰণীসেনৰ অন্তৰত

বীৰ-যোদ্ধা তৰুণ বালক, ভাৰি চাৰৰ মন যায়। সেইদৰে জীৱামচন্দ্ৰৰ অশাণ্ডত্ব নিহত ভবনীলৈ চাই চাই পিতাক বিভীষণে যেতিয়া কয়—“মৃত্যুতো নহয় তেওঁৰ—মুক্তি—মুক্তি—মুক্তি—যজ্ঞ আজি তোৰ হল সমাপন—ভাৰতে দিলেহি জালি পুত্ৰ হোমানল—লঙ্কাই যাচিছে তাৰ সমিধ চন্দন—পিতৃয়ে কৰিলে নিজে পুত্ৰৰ তৰ্পণ” (৫ম অঃ ৪র্থ দৃঃ)—এই বিভীষণ জনো লঙ্কাৰ বিভীষণ যেন নালাগে, পুত্ৰ-কন্যা-পৰিৱাৰে আকোৱালি নধৰা, বিষয়-বাসনা মোহে ঢুকি নোপোৱা, কোনোবা উদাৰ উচ্চমনা ভাৰতৰ জাতীয় যোদ্ধা যেনহে লাগে। দ্বিতীয়তে, ইয়াত আছে ভাৰত-লঙ্কাৰ, তথা আৰ্য্য-অনাৰ্য্যৰ মহামিলনৰ এক মঙ্গল ধ্বনি। বণভূমিত শত্ৰু হলেও, মানুহৰ প্ৰতি মানুহৰ স্বাভাৱিক দয়া-মমতা, সহায়-সহানুভূতি সত্ত্বে বাঞ্ছনীয়। ইয়াৰ উপৰিও, জাতীয় সংগ্ৰাম-কাল-ছোৱাতে অস্পৃশ্যতা-মহামাৰীয়েও ভাৰতীয় জনগণক পদু কৰিব ধৰিছিল। মহাত্মাৰ নেতৃত্বত হোৱা ‘হিৰাজন’ আন্দোলনে জনতাক জগালে। ভাৰতীয় কুন্তকৰ্ণসকলৰ টোপনি ভাগিল। সমাজৰ ওপৰত শেন-চকুৱা কৰি-শিল্পী-সাহিত্যিকসকলো বিষয়টোৰ ওপৰত দৃষ্টি পৰিল। কবিৰ সাময়িক উক্তি তুলনীয় “মোহনদাসৰ মোহন মন্ত্ৰই হ’ল ভাৰতৰ ধৰ্ম। কৰমচাঁদৰ কৰ্মই শিকালে কৰ্ম আমাৰ ধৰ্ম” (‘আমাৰ বাপুজী’—অতুল হাজৰিকা)। এই প্ৰসঙ্গত বাম-বিভীষণৰ বচন এৰাব সমীক্ষণীয়—

বাম—“বাহিৰৰ আভৰণে—মুৰুজায় অন্তৰৰ আচল স্বৰূপ—জন্মগত ঐচ্ছতাৰ পক্ষপাতী নহয় বাঘৰ।” বিভীষণ—“অস্পৃশ্যতা মানুহৰ নিজৰ সৃজন।” পৌৰাণিক নাটৰ অন্তৰ্নিহিত এই সামাজিক, তথা ৰাষ্ট্ৰীয়, পৰিবেশ কণে প্ৰাচীন ঐতিহ্যৰ লগতে আধুনিক ভাৰ-ভঞ্জনৰ আভাস লৈ বচনা বেছি আপোন কৰি তুলিছে। আধুনিক নাটত এনেবোৰ লক্ষণ অশ্ৰুত ঠাইতো একেবাবে নোহোৱা নহয়।

বন্ধকুলৰ গুণ-গান বীতিত মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ ‘মেঘনাদ-বধ কাব্য’ৰ পৰা অনুভূত হয়। নাটখনৰ অন্তৰ্গত বৈজিষ্ঠ্য ইয়াৰ ছিন্ন মূৰল অমিত্ৰ চন্দ-প্ৰহ্লাদ আৰু কাব্যিক ভঞ্জন। ভবনীৰ মৃত্যু হলেও, নাটখন কৰণবসন্ত হোৱা নাই। “মহাভক্ত ভবনীয়ে মোৰ—পালেগৈ বৈকুণ্ঠত স্থান” জীৱামচন্দ্ৰৰ এই আশীৰ্বাদ কণে ভাৰতবাসীৰ জন্মান্তৰ-বিশ্বাসৰ সূচনা দি ভক্তি-সবসৌত কাহিনীৰ সমাপ্তি ঘটাইছে।

নিমিলা অঙ্ক (’৬৫)—১৯৬৫ চনত প্ৰকাশিত এই তিনি-অঙ্কীয়া সামাজিক নাটখন প্ৰায় দহ বছৰৰ আগতে (১৯৫৪ ?) কথা-ছবিকপে প্ৰচাৰিত হৈছিল। ইয়াত আছে মধ্যবিত্ত চাকৰি-জীৱী লোকৰ লেখি-নিছিগা এশ-এবি ডিতা-কৈয়া অভিজ্ঞতাৰ বাস্তৱ চিত্ৰ। বাৰটিটা বাৰিবাৰ ‘সেনে-কোটকাৰে উৰলি অহা

আকাশচুমী চৌৰ খুন্দাত তাল-আফাল খাই ভুকলা হোৱা পেখন-প্ৰাপ্ত হৰকাস্তক মুখ্য কবি নাট্যদেহৰ জুমুঠি বন্ধা হৈছে। তেওঁৰ পাঁচটা পুতেক, (দ্বিতীয় পক্ষৰ) এগৰাকী ভাৰ্যা আৰু চাকৰ-নাকৰেবে এটা বৃহৎ পৰিয়াল ; সোপাবে ভৰণ-পোষণৰ মহাভাৰখন একমাত্ৰ তেওঁৰ ওপৰতে। ইয়াৰ চিন্তাতে বুঢ়াৰ মূৰৰ চুলি ডাল ডাল হ'ল, তালুত ধান শুকাব পৰা হ'ল। বিপদ অকলে নাহে। এনেয়ে বুঢ়াৰ এসাজ খাই সিসাজলৈ চিন্তা, তাতে আকৌ চতুৰ্থ পুতেক সোণৰ টাইফইড্ হ'ল। তেতিয়া তেওঁৰ টকাৰ অভাৱত দৰব অৰুণি কিনি খুৱাব নোৱাৰা অৱস্থা। ইপিনে ডাক্তৰে কয়—“টকা থাকিলে মানুহ নমৰে।” ডাক্তৰৰ এই উক্তিকে বন্ধা-কবচ ৰূপে জপ কৰি, হৰকাস্তই এদিন উপায় নেপাই “ধনগুলৈৰ সিদ্ধুক ভাঙি সাঁচি থোৱা ধনৰ টোপোলা” লৈ টকা আনিলে, দৰব আনিলে। লগে লগে আহি পালেহি ‘পাইয়নীয়াৰ কোম্পানী’ৰ “গ্ৰেণ্ডাৰী পৰোৱানা”। নগদ টকা চুৰি কৰা সন্দেহত দাৰোগাই তেওঁক গ্ৰেপ্তাৰ কৰিব লাগে। ইপিনে তেওঁ আহি পোৱাৰ থিক আগ মুহূৰ্ততে গোটেই ঘৰখনক কন্দুৱাই আলাসৰ লাড়ু সোণকণে চকুৱে চকুৱে চাই থাকোঁতেই নিমিষতে চিৰদিনলৈ চকু মুদিলে। বুঢ়া হৰকাস্তই দিনতে একাৰ দেখে, জীয়াতে মৰণ-যন্ত্ৰণা ভুগে।

সৰল শাস্ত-শিষ্ট হৰকাস্ত নাটখনৰ বিষয়-প্ৰায় নায়ক। কাহিনীৰ আগ ছোৱাত তেওঁৰ গাত ইচ্ছাকৃত কোনো দোষক্ৰটি দেখা নাযায়। অথচ, ওৰে জীৱন তেওঁৰ পানীত হাঁহ নচৰা অৱস্থা, জাঁউৰিয়ে জাঁউৰিয়ে বিপদ-বিঘিনি, হাজাৰ আঁলৈ-অথানি। এইবোৰ দেখি মানুহজনলৈ স্বাভাৱিকতে পুতৌ হয়, কৰুণ বসৰ আধাৰ স্থাপিত হয়। ধনগুলৈৰ সিদ্ধুক নভঙা পৰ্য্যন্ত তেওঁৰ চৰিত্ৰত গৃহস্থৰ আদৰ্শ আছিল। কিন্তু শেষত সিদ্ধুক ভাঙি ধন সংগ্ৰহ কৰা ব্যাপাৰটোত বাস্তৱ আছে, আদৰ্শ নাই ; এয়ে নাটখনিৰ শিক্ষণীয় দিশটোত কিঞ্চিৎ চেকা পেলালে ; কাহিনী আদৰ্শাত্মক নহ'ল ; হৰকাস্ত বিষয় নায়ক (Tragic hero)ৰ পৰ্য্যায়ৰ পৰা আঁতৰি আহিল। আংশিক বিষয় ৰূপেহে তেওঁক প্ৰতিষ্ঠাপিত কৰিব পাৰি। তেওঁৰ দ্বিতীয় পুতেক নাৰায়ণ আৰু চাকৰ পীতমলৰ চৰিত্ৰত হাশ্ববসৰ ভূমুক একোটা স্কটি ওলাইছে। নাৰায়ণে জীৱন-বীমা কোম্পানীত চাকৰি কৰে হয়, কিন্তু সিজনে আধুনিক কবিতা ৰচনাতেই ‘মছগুল’, য'ত হেনো “ছন্দৰ ধাৰাধাৰি নাই, আখৰ মিলাবও নেলাগে।” মন্দঃ কবিঃ যশঃ-প্ৰাৰ্থী। কবি-কীৰ্ত্তি লাভৰ কি মাছেলৈ ক্ষণ! সোণালী সুযোগ। অইন কি, টাইফইড্ বোগত ধৰ্ম্মবাই ছটুকটাই থকা সোণৰ কাষত বহিও নাৰায়ণে নাৰায়ণক চিন্তি কবিতাহে লিখে, অনৰ্গল—অবিবল—“উত্তাপৰ মন্দাক্ৰান্তা—কপালত বগা বেখা—ফুমি মহা ভৈৰৱ”। দ্বিতীয় পক্ষৰ বৈশী বিমলা গোটেইজনী আধুনিক সাঁচত

সাঁচ-মৰা চিত্ৰ-পথিলী। তেওঁৰ কথামতেই গীতমলে কণি কিনিবলৈ বুলি বজালৈ গৈ, কণি নাপাই কণিৰ মাক এজনীকে কিনি আনি, মহানন্দে মাংস-ব্যঞ্জনব দিহা কৰিলে। দেখা পাই হৰকান্ত জলি-পুৰি মৰে। কিন্তু ঘৰৰ মানুহ বুলি মাত এযাব মাতিব পাৰিব জানো হৰকান্তই!

’৪৭ চনত ভাৰত স্বাধীন হোৱাৰ পাছত আইন-কানুন মানিব নোখোজা, কেৱে কাকো মানিব নোখোজা, ‘বেপবোৱাই’ ভাবে যেই কোনো কাম কৰিবলৈ গাব বলেবে আগবাঢ়ি যোৱা—এনেবোৰ ধানখেৰৰ জুই-সদৃশ সাময়িক চিত্ৰ নাটখনৰ কেবা ঠাইতো চকুত পৰে, যেনে—পাকিস্থানী জাল নোটৰ চোৰাং কাৰবাৰ, বাটে-ঘাটে কেৱল ‘ইন্দ্ৰকিলাৰ জিন্দাবাদ’-ধ্বনি, চৰ্কাৰী অস্থান, বিজ্ঞালয় আদিত হৰতাল (‘ষ্ট্ৰাইক্’), বস্ত্ৰ-বাহানিৰ চৰ্কাৰী নিয়ন্ত্ৰণ (‘কণ্ট্ৰোল’, ‘বেণ্ডন’-ব্যৱস্থা), সাহিত্য, সমাজ, ৰাজনীতি কেউদিশে কেৱল বিপ্লৱ আৰু বিপ্লৱ। গণতন্ত্ৰত গণবিপ্লৱ। সেয়েহে, নাট্যকাৰে ৰঙ্গ-ব্যঙ্গ্য শ্ৰুত তেওঁৰ হাঁহিবসৰ টেমাতো এঠাইত তেনেই উৰুৰিয়াই দেখুৱাবলৈ বাধ্য হ’ল বোলে—“দেশ স্বাধীন হ’লে কি হ’ব। ই বস্তু জন্তুৰ স্বাধীনতা” (৩য় অং)। নাটখনি প্ৰধানতে হাস্য-কৰণ-বসান্ত্ৰিত। এই নাটখনৰ সৈতে সাবদা ৰবদলৈৰ ‘পহিলা তাৰিখ’ (’৫৪) নাটৰ কিছু সাদৃশ্য আছে। মধ্যবিস্ত চাকৰি-জীৱীৰ তলি-উদং ৰূপটোকে জুয়োখন নাটত হাস্য-কৰণ-বসন্ত ডুৰাই লঘু-গুৰু ভঙ্গীত প্ৰকাশ কৰা হৈছে। অৱশ্যে চৌধুৰীৰ নাটত নায়ক হৰকান্তই যিদৰে শেষত আদৰ্শ-ভ্ৰষ্ট হৈ অপকৰ্ম কৰিলে, ৰবদলৈয়ে তেওঁৰ একে শ্ৰেণীৰ নায়ক বাপুৰাম শইকীয়াক তেনে হৰলৈ দিয়া নাই। [স্থানান্তৰত ‘সাবদা ৰবদলৈ’ আখ্যা ত্ৰঃ]।

সাধাৰণতে লক্ষ্য চৌধুৰী লঘু আৰু হাস্য-বসান্ত্ৰক ৰচনাত বেছি পাকৈন্ত। মাথোন ‘একলব্য’ আৰু ‘ৰুক্মকুমাৰ’ ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম। বীৰ-বসান্ত্ৰক ‘ৰুক্মকুমাৰ’ৰ বীৰ-বস-প্ৰৱাহত কেনেকৈ বাধা পৰে বুলিয়েই নাট্যকাৰে এই বিষয়ত বিশেষ সতৰ্কতা অৱলম্বন কৰি অবিৰত গুৰু-গম্ভীৰ ৰচনাৰে দৃশ্য-পৰিমাণল গহীন কৰি তুলিছে। তেওঁ ছাত্ৰ-সমাজত গুৰু-ভক্তিৰ নিদৰ্শন গুৰু-গম্ভীৰ ভাবে দাঙি ধৰিছে ‘একলব্য’ শিশু নাটখনিত। পৌৰাণিক ‘একলব্য’ত শিশু একলব্যৰ চৰিত্ৰত ছাত্ৰৰ আদৰ্শ, ‘ৰুক্মকুমাৰ’ত শিশু তবণীসেনৰ চৰিত্ৰত বীৰ-যোদ্ধাৰ আদৰ্শ দেখুৱাই, সামাজিক ‘নিমিলা অঙ্ক’তো হৰকান্তৰ চৰিত্ৰত মধ্যবিস্ত চাকৰি-জীৱীৰ আদৰ্শ দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস কৰিছিল; অৱশ্যে শেষৰখনত এই প্ৰয়াস সম্পূৰ্ণ সকল নহ’ল। *

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা (১৯১৯ খৃঃ—)

কল্পনাৰ যুত্থা (১৯৩৮ ?)

চাকৈ-চকোৱা ('৪০)

শিখা ('৫৭)

জ্যোতি-বেখা ('৫৮)

আনাৰকলি

কুনাল-কাঞ্চন

বাণাদিল

বনহংসী ('৬১)

} ('৫৮) এই তিনিখন 'চুটি নাট সংকলন'ত
সন্নিৱিষ্ট।

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা বি-এল্ ; জন্ম ১৯১৯ খৃষ্টাব্দ, প্ৰথমতে গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেল্লৰ উচ্চ বিষয়া, পিছত চৰ্কাৰৰ তথ্য আৰু জনসংযোগ বিভাগৰ যুটীয়া সঞ্চালক। চৰ্কাৰী চাকৰিৰ গধুৰ দায়িত্ব বহন কৰিও, তাৰ মাজতে আঙ্গৰি সময় অৰুণ উলিয়াই, প্ৰায় '৪০ চন মানৰ পৰাই বৰুৱাই সাহিত্য-বেদীলৈ ছপাহি-এপাহিকৈ ফুল-তুলসি আগবঢ়াই আহিছে। তাহানিৰ 'আৱাহন'ত তেওঁ 'প্ৰগতিশীল সাহিত্য' নামৰ প্ৰবন্ধ, 'সোৱঁবণ' নামৰ গল্প আদি লিখিছিল [ভ্ৰ: 'আৱাহন' ১৮৬০ শক]। ইয়াৰ উপৰিও, 'কল্পনাৰ যুত্থা' নামেৰে তেওঁৰ এখন একাঙ্কিকা প্ৰকাশ হৈছিল। তেওঁৰ প্ৰকাশিত এখন উপস্থাসো আছে 'অনাগতা' ('৫৭)। এতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত তেওঁৰ নাট-সমূহ তিনি শ্ৰেণীৰ—সামাজিক, ঐতিহাসিক, অনুবাদমূলক। ওপৰৰ তালিকাত দিয়া কেইখনৰ ভিতৰত ক্ৰম অনুসৰি প্ৰথম চাৰিখন সামাজিক, পিছৰ তিনিখন ঐতিহাসিক, শেষৰখন অনুবাদ-মূলক। দেখা যায়, কল্পনাৰে কাহিনীক নাট্যৰূপ দিব পৰা সহজাত প্ৰবৃত্তিয়ে নাট্যকাৰক বিশাল ভাৰতীয় ইতিহাসৰ বুকুলৈ টানি নি, ক্ৰমান্বয়ে পাশ্চাত্য সাহিত্য-ৰাজিলৈ মন ঢাল খুৱাই আহল-বল দৃষ্টি-ভঙ্গীত ৰচনাৰ সামগ্ৰী গোটাৰলৈ উদগনি দিয়ে।

কল্পনাৰ যুত্থা—('আৱাহন' ১০ম বছৰ ১ম সংখ্যা)—প্ৰকাশিত নাট কেইখনৰ ভিতৰত এইখনেই বৰুৱাৰ প্ৰথম। অঙ্ক-দৃশ্য-বিভাগ-ৰঞ্জিত এই একাঙ্কিকা খনিড জী-পুৰুষ-মনস্তত্ত্ব-বিশ্লেষণী বাস্তৱ-মধুৰ চিত্ৰ এটি অঙ্কিত হৈছে। মানুহে কল্পনা-ৰাজ্যত সাত ৰঙৰ কাৰে সাজি মতলীয়া হয়। কিন্তু বাস্তৱ জগতখনত হয়গৈ ঠিক তাৰ বিপৰীত। শিল্পী ৰবীনে সুন্দৰী জয়াৰ মূৰ্ত্তি অঙ্কনত তন্ময় হৈ থকা দেখি জয়াই তেওঁক সোৱঁবাই দিয়ে, "আপুনি জয়াক এৰি দেশক পূজা কৰক, কল্পনা এৰি বাস্তৱক পূজা কৰক।" ৰবীনে বুজিবলৈ বাকী নেথাকিল যে, নাৰীয়ে পূজা নিবিচাবে, পুৰুষৰ

মাজত ভক্ত সাধক চাব নিবিচাবে, বিচাবে পুৰুষ, পুৰুষৰ বিজয়-গৌৰৱ। এই একেটা সুৰতে তেওঁ ‘কুনাল-কাঞ্চন’তো সম্ৰাট অশোকৰ মুখদি পত্নী তিষ্ঠাবক্ষিতাৰ আগত প্ৰকাশ কৰিছে—“মই জানো তিষ্ঠাবক্ষিতা, তোমাক আকৰ্ষণ কৰিছে মোৰ প্ৰেমে নহয়, মোৰ ৰূপে নহয় ; মোৰ শক্তিয়ে—মোৰ বীৰ্য্যই।”

চাৰ্কে-চকোৱা ('৪০)—সংস্কৃত সাহিত্যত চক্ৰৱাক-মিথুন সংসাৰ-ক্ষেত্ৰৰ প্ৰেম-আকলুৱা বিবহী-বিবহিণীৰ মূৰ্ত্ত প্ৰতীক। এয়ে বিশ্বসাহিত্যত নানা দিশে নানা ভঙ্গীত চোঁ তুলি সাহিত্যবাজিৰ বং চৰাইছে। অসমীয়া সাহিত্যতো তাৰ অভাৱ নাই। পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ‘সোণৰ সোলেং’ ('২৯), পম্পু সিংহৰ ‘পাবিত্ৰাত’ ('৩৬), জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ ('৩৭) আদি ইয়াৰ উৎকৃষ্ট চানেকি। ‘চাৰ্কে-চকোৱা’ৰ কল্পনা-চিত্ৰও প্ৰায় এনে এটা সাৰ্টতে গঢ় লাগি উঠা।

শিখা ('৫৭)—একোটা দৃশ্যই একোটা অঙ্ক-ৰূপ ধৰা এই চুটি নাটখনি যক্ষৰা বাস্তৱ-চিত্ৰ-পূৰ্ণ আৰু মাত্ৰ দহোটা চৰিত্ৰৰ মাধ্যমত নাট্য-বস্তু স্থাপিত। প্ৰতি অঙ্কৰ পৰিসমাপ্তি কোঁতুহলপূৰ্ণ। “প্ৰতাপ চলিহাৰ দুৰ্বলতা ক’ত? সেই নিষ্ঠুৰ সত্য প্ৰতাপে শেষত নিজেই প্ৰকাশ কৰিলে যেতিয়া দেখিলে প্ৰদীপ আৰু শিখাৰ বিয়া অনিবাৰ্য্য। প্ৰতাপ চলিহাই আজীৱন সম্বৰ্ণণে লুকাই ৰখা সত্যক মহত্ত্বৰ খাতিৰত প্ৰকাশ কৰি, বেদনাৰ আঘাতত আকস্মিক মৃত্যু বৰণ কৰে। প্ৰতাপৰ স্বীকাৰোক্তিৰে কিন্তু তেওঁৰ মৃত্যুকো যেন অতিক্ৰম কৰি সৃষ্টি কৰে মহান নাটকীয় ট্ৰেজেডিৰ—ভুল কৰি সেই ভুল সময় থাকোতেই স্বীকাৰ কৰাৰ সাহসৰ অভাৱে আনিলে প্ৰদীপ আৰু শিখাৰ জীৱনলৈ নতুন পৰীক্ষা, নতুন পৃথিৱীৰ নতুন মাছুহৰ নতুন সমস্যা—মুকলি কৰিলে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এটি নতুন দিশ” (‘নতুন অসমীয়া’) ?

জ্যোতি-বেখা ('৫৮)—বিয়াল্লিছ চনৰ দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পটভূমিত যি কেইখন অসমীয়া আলেখ্য ৰচিত হৈছে, তাৰ ভিতৰত ‘জ্যোতি-বেখা’ অন্তৰ্ভুক্ত। বাকী কেইখন হৈছে লক্ষ্মী দত্তৰ ‘মুক্তিৰ অভিযান’, অহুল হাজৰিকাৰ ‘আহুতি’, সুৰেন শইকীয়াৰ ‘কুশল কোঁৱৰ’, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘লভিতা’ প্ৰভৃতি। কিন্তু কোনোখন নাটবে স্পষ্ট প্ৰভাৱ ইয়াত দেখা নাযায়, অথচ, আদৰ্শক বক্ষা কৰিবলৈ গৈ প্ৰায় প্ৰতিখন নাটতে নায়ক-নায়িকাসকল দুখ-নিৰ্য্যাতনৰ সম্মুখীন হব লগীয়া হৈছে ; কৰ্ত্তৃপক্ষৰ আদেশত প্ৰাণ বিসৰ্জন দি খহীদ আখ্যা লাভ কৰিছে। জ্যোতি পুলিচ-বিভাগৰ কৰ্মচাৰী (দাবোণা)। বেখা-প্ৰকাশ হুয়ো ভাই-ভনী, হুয়ো আশান্তৰীয়া দেশকৰী। শতাব্দিক বছৰ দাসৰ জিজিবিৎ চেপা খাই পেপুৱা লগা দেশহাড়কাৰ আকুল আৰ্ত্তনাদত জ্যোতি পুলিচৰ চাকৰিত ব’ব নোৱাৰি, চাকৰি এৰি দেশ-সেৱাত

লাগিল। তেওঁৰ অন্তৰঙ্গ বন্ধু প্ৰকাশে আন্দোলনত যোগ দিয়েই পুলিচৰ গুলিত মৃত্যু-বৰণ কৰিলে। বেখাই গুলি খাই চিৰদিনৰ বাবে দৃষ্টিশক্তি হেৰুৱালে। শেষত জ্যোতিও কৰ্তৃপক্ষৰ আদেশত কাঁচী-কাঠত ওলমি মৃত্যুঞ্জয়ী বীৰ নামৰ গোবৰ অৰ্জন কৰিলে।

নাট্যকাৰৰ মূল উদ্দেশ্য আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টি; ৰাষ্ট্ৰীয় বাতাবৰণ ইয়াৰ উদ্দীপন। জ্যোতিয়ে, পুলিচ কৰ্মচাৰী হৈও, কৰ্তৃপক্ষৰ আদেশ অমান্য কৰি, দেশসেৱক বৃন্দৰ ওপৰত শাস্তি বিধান কৰিবলৈ অমান্তি হোৱাত, চাকৰিয়াল ৰূপে চৰিত্ৰৰ ওপৰত দোষ পৰিছে যদিও, মুমূৰ্ষু দেশ-মাতৃকাৰ কাতৰ আহ্বান উপেক্ষা নকৰি তাৰ প্ৰতি সহাবি জনোৱাত, চৰিত্ৰটোৰ জেউতি হুগুণে চৰিল। এই চৰিত্ৰ-সৃষ্টিত বাস্তৱতাব পৰশ আছে। বাস্তৱিকতে ১৯২১ চনৰ অসহযোগ আন্দোলনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি '৪২ চনৰ গণ-আন্দোলন পৰ্য্যন্ত এই প্ৰায় কুৰি বছৰৰ ভিতৰতে কত চৰ্কাৰী চাকৰিয়ালে যে চাকৰি এৰি দেশৰ কামত লাগিছিল, তাৰ লেখ লৈছে কোনে? জ্যোতি আৰু বেখা দুয়ো নায়ক-নায়িকাৰ চৰিত্ৰত বাস্তৱৰ ভেটিত আদৰ্শৰ সৃষ্টি হৈছে। অথচ, মণিৰাম দেৱান আৰু পিয়লি ফুকন বিষয় লৈ এতিয়ালৈকে যি কেইখন নাট ওলাইছে, তাৰ হৰনাথ বৰুৱাৰ চৰিত্ৰটো ঠিক ইয়াৰ বিপৰীত। হৰনাথ একান্ত বৃটিছ-ভক্ত চাকৰিয়াল। অইন কি, ১৮৫৭ চনৰ সৰ্বভাৰতীয় চিপাহী-বিদ্ৰোহ আন্দোলনটোৱেও হৰকান্তৰ মনটো তিলমানো লৰাব নোৱাৰিলে; কৰ্তব্য-নিষ্ঠাৰ ইও এক অদ্ভুত নিদৰ্শন। 'জ্যোতি-বেখা'ত পুলিচ ইন্স্পেক্টৰ হাজৰিকাৰ চৰিত্ৰটো প্ৰায় হৰনাথৰ চৰিত্ৰ-সদৃশ। জ্যোতিৰ চৰিত্ৰত বিষয় বীৰৰ লক্ষণ নাই, ত্যাগবীৰৰ লক্ষণ আছে। দেশৰ হকে, জননী জনমভূমিৰ হকে তেওঁ ধনত্যাগ কৰিলে, প্ৰাণত্যাগ কৰিলে। দেশ-মাতৃকাৰ বিপন্ন অৱস্থাই আলম্বন ৰূপে কাৰ্য্য কৰি, দেশপ্ৰেম-কপী স্থায়ী ভাৱটিক উদ্দীপিত কৰিছে। বৰুৱাৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰত মঞ্চোপযোগী স্বৰূপে 'জ্যোতি-বেখা' উত্তম।

আনাৰকলি, কুমাৰ-কাঞ্চন, ৰাণাছিন ('৫৮) তিনিওখন ১৯৫৮ চনত প্ৰকাশিত ঐতিহাসিক চুটি নাট। প্ৰতিখনেই অঙ্ক-বিভাগ-শূন্য; আছে মাথোন দৃশ্য-বিভাগ; প্ৰথম খনৰ দৃশ্য-সংখ্যা ছয়, দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় প্ৰতিখনৰে এক এক। কেৱল আঙ্গিকৰ পিনৰ পৰা চাব গ'লে, শেষৰ ছখন একাঙ্গিকা নহয় বুলিবৰ কাৰণ নাই, কিন্তু প্ৰথমখনত ভাবিবৰ থল আছে। কিয়নো, তেওঁৰ 'জ্যোতি-বেখা' খনো অষ্ট-দৃশ্য-সম্পন্ন অঙ্ক-বৰ্জিত নাট। গতিকে, অঙ্ক-বিভাগ নাথাকিলেই যদি একাঙ্গিকা বুলি ধৰা যায়, তেন্তে 'আনাৰকলি' আৰু 'জ্যোতি-বেখা' ও একাঙ্গিকা [এই বিষয়ে পৰৱৰ্তী একাঙ্গিকা সম্বন্ধীয় আলোচনা দ্ৰষ্টব্য]।

পঞ্জিকদিন আহমদৰ 'গুলেনাৰ' (১৯২৪), বিপিন শৰ্মা বৰুৱাৰ 'মেৱাৰ সন্ধ্যা'

('৩৭) নামৰ নাট-দ্বয়ত 'আনাবকলি'ৰ পূৰ্বাঙ্গ কণ-কাহিনী পাবলৈ আছে। দুয়োখনেই ৩য়-৪ৰ্থ দশকৰ মঞ্চ-সফল বসাল নাট। '৪০ চনৰ পাছত আমাৰ বক্তব্যকত স্বদেশপ্ৰেম-মূলক নাট আৰু সামাজিক নাটৰ ঢল উঠিল, একাঙ্কিকাৰ সংখ্যা বাঢ়ি আহিল আৰু অন্ত্যন্ত জ্ঞেয়ীৰ নাটবোৰৰ চাহিদা স্বাভাৱিকতে হ্ৰাস পালে। এনে এটা সময়তে সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই তিনিখনকৈ ঐতিহাসিক চুটি নাট (বা একাঙ্কিকা) প্ৰকাশ কৰে। সেই কেইখন মঞ্চত কিমান দূৰ সফল হৈছিল জনা নাযায়; কিয়নো, চুটি নাটবোৰ সাধাৰণতে সভা-সমিতিত আৱৃতি ৰূপেহে প্ৰদৰ্শন কৰা হয়, অথবা কেৱল পাঠ্যে ৰূপে স্থিতি লাভ কৰে। সি যি কি নহওক, তিনিওখন নাটেবৈ সাহিত্যিক মূল্য আছে। তিনিও খনেই কৰুণ-বসান্বক। সুদূৰ ইৰাণ দেশৰ পৰা ভাৰত সম্ৰাট আকবৰৰ হেৰেমলৈ আশ্ৰয় বিচাৰি অহা ইৰাণী গাভৰু আনাব। সম্ৰাট-পুত্ৰ চেলিমে অন্তৰৰ গোপন কক্ষত আদৰি ললে তাইক, সম্ৰাট-বেগম মানবায়ে হিয়া-ভৰা মৰম জনালে। কিন্তু মানসিংহৰ কথামতে অচিন গাভৰুক গুপ্তচৰ আখ্যাৰে কলঙ্কিত কৰি সম্ৰাটে তাইৰ ওপৰত জীৱন্ত সমাধিৰ নিষ্ঠুৰ আদেশ ঘোষণা কৰাত, চেলিমৰ বুকুত শেলে বিক্সিলে, নিৰাশ্ৰয়া গাভৰু বালিকাই চকুপানী টুকি টুকি আদেশ পালন কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল।

কুনাল-কাঞ্চন—অশোক-পুত্ৰ কুনাল আৰু কুনাল-পত্নী কাঞ্চনৰ মাজত হোৱা এক নাট্যিক ঘটনাৰ ওপৰত এই নাটখনৰ দেহ প্ৰতিষ্ঠিত। আধাৰ-গ্ৰন্থ 'Asoka, the Buddhist Emperor of India' (V. Smith), 'Asoka' (Dr. Radha Kumud Mukherjee) আৰু 'বুদ্ধবাণী' (ভিক্ষু শিলভদ্ৰ)। বিশ্বৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠা স্তম্ভবী নৰ্ত্তকী তিগ্ৰবক্ষিতা সম্ৰাট অশোকৰ দ্বিতীয়-পত্নী; সেই সূত্ৰে কুনালৰ মাহীমাক। কিন্তু স্তম্ভবীয়ে তেওঁৰ অঙ্গে অঙ্গে বিকশিত যৌৱন আৰু কাম-কলুৰিতা বাসনা লৈ কুনালৰ সৌন্দৰ্য্য-সবোৱৰত বুৰ মাৰিবলৈ বিয়াকুল হৈ পৰিল। কুনাল কোনোমতেই সন্মত নোহোৱাত, তিগ্ৰবক্ষিতাৰ বড়যন্ত্ৰত ৰাজ-আদেশ জাৰি কৰাই কুনালৰ চকু হুঁচী কণা কৰা হ'ল। কণা হৈও, তেওঁ দিব্য দৃষ্টিৰে সকলো দেখে, অথচ তিগ্ৰাই চকু ধকা সন্তোষ, একোকে নেদেখে—আধ্যাত্মিক ৰাজ্যৰ কথা। পুত্ৰৰ যোগেদি অশোকেও দিব্য জ্ঞান লাভি বুদ্ধৰ শৰণাগত হ'ল। মাহীমাকৰ বড়যন্ত্ৰত দৃষ্টিহীন হৈ পৰা কুনালৰ এই অলৌকিক-প্ৰায় ঐতিহাসিক ইতিবৃত্তই নাট্য কাহিনীৰ কেন্দ্ৰ। কাহিনী-ভাগত কৰুণ বসব পৰশ আছে, অথচ নাটখন কৰুণ-বসান্বক নহৈ ভক্তি-বসান্বক ৰূপেহে বিকাশ লাভ কৰিছে।

বাণাদিল—মোগল সম্ৰাট চাৰাহানৰ পুত্ৰ দাবাব তিনি পৰাকি বেগমৰ অন্ততমা আছিল ৰাজপুত নাবী বাণাদিল। দাবাব মৃত্যুত পৰিত্ৰাণা বাণাদিলে অপেক্ষ নিকাৰ

ভুক্তি ঔৰংজেবৰ কামাগিৰি পৰা আত্মবক্ষা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰি, কৃপাণেৰে নিজৰ মুখ-মণ্ডল ক্ষত-বিক্ষত কৰি পেলালে। কামাৰ্গ ঔৰংজেব স্তব্ধ হ'ল। নাটখনত স্থান-কালৰ ঐক্য থকা বাবে দৃশ্য-বিভাগৰ প্ৰয়োজন হোৱা নাই; ইয়াৰ দ্বাৰা আধুনিক একাঙ্কিকাৰ অগ্ৰতম আঙ্গিক লক্ষণ বক্ষিত হৈছে।

বনছংগী (খৃঃ ১৯৬১) —হেনৰিক ইব্‌চেনৰ 'The wild duck' (খৃঃ ১৮৮৪) নামৰ নাটখনৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ। অসমীয়া ঘৰুৱা পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে আৱশ্যক অনুসৰি কোনো কোনো ঠাইত মূল ৰচনা-ভাগৰ কম-বেছি সংযোগ-বিয়োগ, কোনো ঠাইত সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্য ঘটিছে, যেনে—

সাদৃশ্য—(১) দৃশ্য-বিহীন সমান অঙ্ক সংখ্যা (ছয়োখন পাঁচ-অঙ্কীয়া)
(২) মূল বিষয়-বস্তুৰ অভেদ বা ঐক্য, যেনে, বীবেন বৰুৱা (Ekdal) প্ৰথমতে মিলিটেৰী লেফ্‌টেনেণ্ট ("Army officer") আছিল; পিছত কাঠৰ ব্যৱসায়ত ধৰে।
হেমেণ (Hjalmar)ৰ ব্যৱসায় কটোণ্‌গ্ৰাফ তোলা।

(৩) সৰহ অংশ ভাঙনি অনুবাদ-মূলক; গতিকে মূল ৰচনাৰ সৈতে ভাৱৰ সমতা-সংৰক্ষণ।

বৈসাদৃশ্য—অসমীয়া পৰিৱেশৰ সৈতে সঙ্গতি সংৰক্ষণ-হেতু ঠাই-বিশেষে কিছুমান পৰিৱৰ্ত্তনো কৰা হৈছে; উদাহৰণ—

(১) চৰিত্ৰ-সমূহৰ নতুন নাম-ধাম, যেনে—Werle (ভীমশেখৰ বৰকাকতী), Gregars (গিৰিশেখৰ, তেওঁৰ ল'ৰা), Ekdal (বীবেন বৰুৱা), Hjalmar (হেমেণ বৰুৱা, বীবেনৰ ল'ৰা), Gina (মিনা, হেমেণৰ পত্নী), Hedvig (হেমী, তেওঁলোকৰ ছোৱালী, বয়স চৈধ্য বছৰ), Mrs. Sorby (সীমা চলিহা), Relling (ৰমেন কটকী), Molvik (মহেন্দ্ৰ দাস), Petterson (পীতমল), Jensen (জয়মল) প্ৰভৃতি;

স্থান-পাত্ৰৰ নামান্তৰ, যেনে—Hoidal (হল্ট্‌ গাওঁ), Porter's wife (কাৰ্কা); (২) চাৰিত্ৰিক ৰচনাসমূহত আৱশ্যক মতে পৰিৱৰ্ত্তন, যেনে, জয়মল-পীতমল (Jensen-Petterson)ৰ কথা বতৰাত—

Jensen—"It is true, what folks say, that they are—very good friends, eh?

Petterson—Lord knows.

Jen—I have heard tell as he has been a lively customer in his day
.....This is the first time I have heard as Mr. Werle had a son."

(অসমীয়া ভাঙনি)—

জয়—“ডেকা বয়সত হেনো আমাৰ বৰকাকতী চেহাৰ……

পীত (অৰ্থপূৰ্ণ হাঁহিৰে)—হেৰো বন কৰ, বন কৰ, এদা বেপাৰীক জাহাজৰ খবৰ কেলৈ হেঁ ?

জয়—নহয় কাইটি, দহজনে কয় বুলিহে……

পীত—একাঠি চৰা আছিলেই জানিবা, আমাৰনো কি ?

জয়—এইখন ঘৰতে বন কৰি কৰি তুমি চুলি পকাল। মোৰনো অহা কেইদিন হৈছে ? সেই সিদিনাহে সোমালো। কাম-কাজৰ আও-ভাওকে পোৱা নাই এথোন। হয় দেও, বুঢ়াৰ যে ল’ৰা এটা আছে, সেইটো কথাকে নেজানিছিলো নহয়।” (১ম অঃ)……

ওপৰৰ ভাঙনিখিনিৰ মন কৰিলে দেখা যায়, কথাখিনি সহজবোধ্য কৰিবৰ বাবে, মূল ইংৰাজী বচনবোৰ অসমীয়া ঘৰুৱা মাত-কথাৰে বেছি বিস্তৃত আৰু মনোৰম কৰা হৈছে।

কোনো কোনো বস্তুবাহানিৰ নাম পৰ্য্যাপ্ত একেৰাৰে বদলোৱা হৈছে, যেনে—

Gina—“Can you remember how much we paid for the butter to day ?

Hedvig—It was one crown sixty-five.

(অসমীয়া ভাঙনি)—

মীনা—আজি পাচলি কিমানৰ কিনিছিল। হেমী ?

হেমী—ছুটকা পঁচিশ নয়া পয়চাৰ। (২য় অঃ)

[এই কিতাপ ভাঙনিৰ সময়ত ভাৰতবৰ্ষত নয়া পইচাৰ প্ৰচলন আছিল]।

অইন এঠাইত—

Relling—“The four or five Christmas-trees he has saved up are the same to him as the whole great fresh Hoildal forest.”

বমেন—“সেই জোপোহা বোৰেই জানিবা তেওঁৰ মানত হণ্টুগাওঁ, কচুগাওঁ আৰু ভুটান পাহাৰৰ সেই অটব্য অৰণ্য” (৫ম অঃ)।

ইয়াত দিয়া ‘হণ্টুগাওঁ, কচুগাওঁ আৰু ভুটান পাহাৰ’ আদি প্ৰয়োগৰ উদ্দেশ্য অসমীয়া পৰিৱেশ-সৃষ্টি। সেইদৰেই অইন এঠাইত—‘Tearing snow-storm’ৰ ভাঙনি কৰা হৈছে ‘ইমান পুতাই’; অসমত ভুৰাৰ সৃষ্টি নাই বাবে এনে ভাঙনিহে স্থান-কাল-উপযোগী। এই এক কাৰণতে ‘হেমী’ ছোৱালীজনীক বহু ঠাইত “সোণজনী”, “আকৰীজনী” বুলি মৰমী মাত্ৰেৰে অভিহিত কৰা হৈছে। কিন্তু কোনো কোনো ঠাইত দুই-এটা শব্দৰ অপপ্ৰয়োগো চকুত নপৰাকৈ থকা নাই, যেনে—

ইংৰাজী ভাববোধক অব্যয় “Hm”ৰ ভাঙনি “হুম্” (ইয়াত ‘ঙ’ বা ভেনে কিবা ভাববোধক অব্যয়হে বেছি ভাল হ’লহেঁতেন); সেইদৰে উচ্চাৰণ বা ধ্বনি অনুসৰি প্ৰয়োগ কৰা শব্দ—একো (একো), বেচ্চেবা (বেচেবা, বেচাৰা)।

মূল নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ পদে পদে প্ৰতীক-ধৰ্মিতা, আত্মোপাস্ত প্ৰতীক-চিত্ৰ। বনহংসী (ৰাজহাঁহ) এজনীক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই প্ৰতীক, তথা বিষয়-বস্তু প্ৰতিষ্ঠিত। চাৰিত্ৰিক কাহিনী বহু বিষয়ত নাট্যকাৰ ইব্চেনৰ জীৱন-কাহিনী—গিৰিশেখৰ (Gregers), ৰমেন (Relling), হেমেন (Hialmar)ৰ বচনত মূল নাট্যকাৰ জনৰ জীৱন-দৰ্শন নিহিত আৰু এয়ে হৈছে আদৰ্শ-অনুধাৱন (“The claim of the ideal”)। এই প্ৰসঙ্গত তলত দিয়া মূল ইংৰাজীৰ অসমীয়া ভাঙনি ছোৱা তুলনী—গিৰি—“বেচেবা বীৰেন বৰুৱাই ডেকাকালতে তেওঁৰ আদৰ্শ (‘Ideal’) উপলব্ধি কৰা না জলাঞ্জলি দিব লগীয়া হ’ল।

ৰমেন—আদৰ্শ মূৰুলি অলীক সপোন (“Lies”) বুলি কওকচোন, বুজিবলৈ সহজ হব” (৫ম অঃ)।

গিৰিশেখৰ, হেমেন, হেমীৰ কাৰ্য্য আৰু চিন্তাধাৰাত বনহংসীৰ প্ৰভাৱ প্ৰচুৰ। হাঁহজনীক ডেউকা ভগা অৱস্থাত, কুকুৰে কামোৰ মাৰি ধৰি থকা অৱস্থাত, উদ্ধাৰ কৰা হৈছিল। তলৰ কথাখিনিত এই প্ৰতীক-ভাৱকণ সন্নিৱিষ্ট—

গিৰি—“দেখিছো তয়ো সেই বনবীয়া হাঁহজনীৰ দৰেই।

হেমেন—মানে ?

গিৰি—তয়ো যেন হাঁহজনীৰ দৰে পানীত ডুব মাৰি তলিখনৰ জোং-জাববৰোৰ আকোৰ-গোজালি দি ধৰি আছ।

হেমেন—তই দেউতা আৰু মোৰ জীৱনৰ চৰম বিপদটোৰ কথা কৈছ নে কি ?

গিৰি—হাঁহজনীৰ দৰে ঘূণীয়া নহলেও হেমেন, তই কিন্তু বিষাক্ত পিতৃনিত সোমাইছ” (৩য় অঃ)

হেমীয়ে তাইৰ গুৱনি আলফুল হাত চুখনিৰে অতি মৰমেৰে প্ৰতিপালন কৰি ডাঙৰ-দীঘল কৰা হাঁহজনীক গুলিয়াই মাৰিলে। মিনাৰ মৰম বিচাৰি তাই নিজৰ আটাইতকৈ মৰমৰ বস্তুটো ত্যাগ কৰিলে। হাঁহ-গুলিওৱা পিস্তলৰ গুলি উলটি আহি তাইৰ বুকুত লাগিল আৰু তাইৰো মৃত্যু হ’ল। নাট্যকাৰৰ ভাষাত এই মৃত্যুও প্ৰতীক-ধৰ্মী; ইয়াত আছে “বননিৰ প্ৰতিশোধ, অৰণ্যৰ প্ৰতিশোধ”। আজলী সুলভী হেমীৰ অকাল আকস্মিক কৰুণ মৃত্যুত মিনাই বিনায়, হেমেনে বিনায়। মাক-বাপেকক এই মৃত্যুৱে শিকনি দিলে শক্তি সংগ্ৰহ কৰিবলৈ, ক্ষুদ্ৰ দুৰ্বল মনৰ সঙ্কীৰ্ণতা মলিনতা আঁতৰাই মহত্ত্বৰ জীৱনৰ সন্ধান লবলৈ।

যেই কোনো কিতাপৰ ছবছ অমুৱাদ অসম্ভৱ নহলেও কষ্টসাধ্য; নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰত এখন দেশৰ নাট্যিক ভাব-ভঙ্গিমা উপাদান সমূহ অইন এখন দেশত সহজে খাপ নাযায়। এনে ক্ষেত্ৰত স্পষ্ট অমুৱাদ কৰিব পাৰিলেও, সি সিদ্ধান্ত কামত নাহে। ইব্‌চেনৰ মূল নাটখন ফ্ৰাঞ্চ ভাষাৰ; Mrs. F. E. Archer-কৃত ইংৰাজী অমুৱাদখনৰহে ‘বনহংসী’ অসমীয়া ভাঙনি। এই তৃতীয় কপান্তৰিত অৱস্থাত অসমীয়া ভাঙনিয়ে মূল নাটখনৰ সাৰমৰ্ম কিমানখিনি বক্ষা কৰিব পাৰিছে, স্বাভাৱিকতে সন্দেহ হয়। ‘ভ্ৰমবজ্জ’ (১৮৮৭-৮৯), ‘চন্দ্ৰাৱলী’ (১৯০৭)কে আদি কৰি কেবাখনো চেক্সপিয়েৰৰ নাটৰ অসমীয়া ভাঙনি আমাৰ সাহিত্যত আগতে ওলাই গৈছে। এইবোৰ সম্পূৰ্ণ ভাবানুৱাদ বা অভিযোজনা (adaptation)। ‘বনহংসী’-লেখকৰ ভাষাতো ‘বনহংসী’ “অভিযোজনা”; কিন্তু প্ৰকৃততে ইয়াৰ সবহ ভাগ অমুৱাদহে। অসমীয়াত মৌলিক প্ৰতীক-ধৰ্মী নাট কেবাখনো আছে; ইয়াৰ ভিতৰত একমাত্ৰ বৰদলৈ-দয়ৰ ‘বাসন্তীৰ অভিষেক’ (১৯৩০), ‘লুইত কোঁৱৰ’ (’৩০), ‘শুব-বিজয়’ (’৩৪)ত বাদে বাকীবোৰ প্ৰায় মঞ্চ-সফল নহয়; বৰদলৈ-দয়ৰ তিনিওখন নাটেই মঞ্চ-সফল অৰ্থাৎ সৰ্বজনপ্ৰিয়। কাৰণ, প্ৰতীক-ধৰ্মী হলেও নাটকেইখন সজীত-বহুল। গতিকে ছৰ্বোধ্য প্ৰতীকৰ মৰ্ম-বহুত উদ্ঘাটনৰ বাবে দৰ্শক বা পাঠকৰ গভীৰ মনোনিৱেশৰ প্ৰয়োজন নাই। বচন-ভাগ নাম মাত্ৰ আক তাক বাদ দিলেও কেৱল সজীত মাধ্যমতেই নাট্যবস উপভোগ্য হ’ব পাৰে। ‘বনহংসী’ সজীত-বিহীন, হান্স-বস-বিহীন। ইয়াৰ তত্বাৰ্থবোধৰ বাবে গভীৰ চিন্তা, একনিৱিষ্ট মনোনিৱেশৰ আৱশ্যক। জনসাধাৰণে মঞ্চত ইয়াৰ অভিনয় কিমান দূৰ উপভোগ কৰিব পাৰিব সন্দেহ হয়, কিন্তু সাহিত্য-স্বৰূপে অসমীয়া অমুকৃত নাট্যাৱলীৰ বেদীত ই এক উৎকৃষ্ট অৱদান।

বকৱাৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—১। নাটবোৰত অল্পৰ মাজত দৃশ্য-বিভাজন-বীতি তেওঁ প্ৰায়েই বৰ্জন কৰিছে। প্ৰকৃততে তেওঁৰ একো একোটা নাট্য-বিভাগ একো একোটা পৰিস্থিতি মাত্ৰ। ‘জ্যোতি-বেখা’ৰ ‘বিৰতি’ত কথা-ছবি-শৈলী অল্পম্বেয়।

২। তেওঁৰ প্ৰতিটো বিভাগৰ সমাপ্তি প্ৰায়েই উদ্বেজনাপূৰ্ণ, বোমাককৰ অথবা বিভীষিকাময়।

৩। আদৰ্শ চৰিত্ৰসৃষ্টি তেওঁৰ অগ্ৰতম উদ্দেশ্য। [‘কল্পনাৰ সৃষ্টি’ত জয়া, ‘জ্যোতি-বেখা’ত জ্যোতি আৰু বেখা, ‘কুনাল-কাঞ্চন’ত কুনাল, ‘বাণাদিল’ত বাণাদিল আদৰ্শ চৰিত্ৰ]।

আদৰ্শবন্ধা-হেতু তেওঁৰ চৰিত্ৰই হাজাৰ দুখ-দুৰ্গতি কুমে, লঘু-লাহুনা সহ কৰে;

তথাপিহো আদৰ্শ ভ্যাগ নকৰে, লক্ষ্যভ্ৰষ্ট নহয়। [জ্যোতিয়ে চৰ্কাৰী চাকৰি পৰ্য্যন্ত এৰিলে, তথাপিও বুটিছৰ দাসঘৰ নাধাকিল; কুনালে নিজৰ চকু নিজে নষ্ট কৰি চিৰদিনলৈ অন্ধ হ'ল, তথাপিও বমণীৰ ৰূপ-যৌৱন ভোগ নকৰিলে; বাণাদিলে কুপাণেৰে নিজৰ মুখ-মণ্ডল ক্ষত-বিক্ষত কৰি বিকৃতাকাৰ হ'ল, তথাপিও ভ্ৰষ্টাচাৰিণী নহ'ল]।

৪। কৰুণ-বসন্ত নহলেও, তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাট কৰুণ-বসন্তক। তাত হান্সবসৰ স্থান একেবাৰে শূন্য-প্ৰায়।

এই কৰুণ বসৰ আলম্বন প্ৰায় সকলো কাহিনীতে তেওঁৰ চৰিত্ৰ-বিশেষৰ আদৰ্শ-নীতিৰ কষটি শিল; অইন কি, তেওঁৰ ৰূপান্তৰিত 'বনহংসী'ও এই ত্ৰেণীৰ নাটহে, য'ত আছে মাথোন আদৰ্শৰ অনুধাৱন আৰু কৰুণ বসৰ পৰিস্ৰৱণ।

তেওঁৰ কাহিনী প্ৰায়েই সংক্ষিপ্ত আৰু সংযত। সেইদৰে পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ সংখ্যাও সংযত। অতিৰিক্ত পাত্ৰ-পাত্ৰী, অযথা বাক্যালাপ প্ৰায় নাই বুলিব পাৰি।

সুদীৰ্ঘ আৰু সঘন মঞ্চ-নিৰ্দেশসমূহে তেওঁৰ নাট্যাৱলীত পাশ্চাত্য প্ৰভাৱৰ (বিশেষকৈ ইব্‌চেন, শ্ব প্ৰভৃতিৰ) সূচনা কৰে।

সুৰেশ গোস্বামী

কণুমী (১৯৪৬)

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱ ('৫৯)

সুৰেশ গোস্বামী নৃত্য-গীত-বিশাৰদ, অসমৰ অশ্ৰুতম খ্যাতনামা শূকুমাৰ কলাসেৱী। অস্তান্ত বচনাৰ উপৰিও, এই নাট দুখনিয়ে তেওঁৰ নাট্যশৈলীৰো কিঞ্চিং পৰিচয় দাঙি ধৰিছে।

১৯৪০ চনৰ আগত পাশ্চাত্য নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত চেক্সপিয়েৰৰ নাট্যাৱলীয়ে অসমীয়া নাট্যশিল্পীৰ মন যিদৰে আকৰ্ষণ কৰিছিল, '৪০ চনৰ পাছত সেই ঠাই অধিকাৰ কৰিলে ইব্‌চেন, বাৰ্ণাড্‌ শ্ব প্ৰভৃতি নাট্যকাৰসৱে। 'কণুমী'ৰ জন্মও, নাট্যকাৰৰ নিজৰ ভাষাত "ইব্‌চেনৰ গল্পসম্ভাৱ লৈয়েই।" বিষয়-বস্তুৰ মূল্যধাৰ আৰব-ডফলা জনজাতীয় লোকাচাৰ, লৌকিক সম্প্ৰীতি, বিবাহ-মিলনৰ বিচিত্ৰ নৈসৰ্গিক চিত্ৰ। নাটখন পঞ্চাঙ্গ আৰু সামাজিক। মৰকং চেলেকৰ অধিপতি অমৰণৰ ভোলনীয়া জী কণুমীক কেন্দ্ৰ কৰি গতানুগতিক বীতিত কাল্পনিক প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অঙ্কিত হৈছে দুজন আৰব ডেকাক লৈ—মূবল আৰু গবণ। জনজাতীয় সামাজিক প্ৰথা অনুসৰি মেয়ে ভালুক এটা মাৰি, বীৰঘৰ পৰিচয় দিব পাৰিব, সেয়ে কণুমীক লাভ কৰিব পাৰিব। মূবলে ভালুক মাৰি গাভৰুৰ পানি-প্ৰাৰ্থী হ'ল, কিন্তু

অকস্মাতে ছেগ চাই গৰণে মূৰলব ভাও লৈ সুন্দৰীক হৰণ কৰি লৈ ঘৰ পোৱালৈগৈ। উভয় পক্ষৰ মাজত সংঘাতৰ সৃষ্টি হ'ল। কণুমী-গৰণৰ সংসাৰ চলিল সঁচা, কিন্তু প্ৰকৃত প্ৰেমিকাই প্ৰেমিকক নাপাহৰে। বহুদিন পিছত হলেও, কণুমীয়ে গৰণক এদিন কয়, “ছল কৰি মোক তই বিয়া কৰালি……সেইদিনা সকলো পাহৰি যাম যিদিনা মূৰলক তই মাৰিবি” (৪ৰ্থ অঃ ২য় দৃঃ)। কিন্তু সেই কাৰ্য্য গৰণৰ দ্বাৰা সিদ্ধ নোহোৱাত, কণুমীয়ে নিজেই মূৰলক শৰাঘাত কৰি নিহত কৰে আৰু নিজেও পৰ্বতৰ পৰা জাপ মাৰি আত্মঘাতী হৈ প্ৰকৃত প্ৰেমৰ পৰিচয় দিয়ে। নাটখন কৰ্ণবসান্ত। মূল নাট্যকাৰ ইব্‌চেনৰ নাট্যাৱলীৰ বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ প্ৰতীক ধৰ্মিতা। ‘কণুমী’তো দুই-এটা প্ৰতীকৰ প্ৰয়োগ আছে, যেনে বসন্তৰ প্ৰতীক কুলীচবাইৰ ‘কু-উ কু-উ’ ধ্বনি, মিলন-মাধুৰী-সূচক শুভ মাজল্যৰ প্ৰতীক পাব চবাইৰ মাত, পৰঘুমা চবাইৰ মাত। অৱশ্যে ইব্‌চেনৰ ‘The wild duck’ (অসমীয়া ভাঙনি ‘বনহংসী’)ৰ সদৃশ এইবোৰ প্ৰতীক মুখ্য বা ব্যাপক নহয়, গৌণ। প্ৰকাশৰ লগে লগে ‘কণুমী’ক ৰূপালী পৰ্দাতো তোলা হৈছিল।

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱ—হাতী মাৰি ভুককাত ভবোৱাৰ দৰে শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ প্ৰায় ছকুৰি বছৰীয়া জীৱন-চৰিত চাৰি-অকীয়া নাট ‘শ্ৰীমন্ত শ্ৰীশঙ্কৰ-মাধৱ’ত সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে। মহাপুৰুষ ৰূপে তেওঁৰ জীৱন-সংক্ৰান্ত অলৌকিক বৰ্ণনা সমূহ যথাসম্ভৱ ৰাৱ দি বাস্তৱ আৰু তথ্যমূলক কথা-সম্ভাৱেৰে নাটখনি প্ৰাদুৰ্ভাৱ-চিত্ৰ-সদৃশ কৰা হৈছে, যেনে—প্ৰায় বাইশ বছৰ বয়সত শঙ্কৰদেৱৰ “ডেকাগীৰি” পদত অভিষেক, কছাৰীৰ দৌৰাস্বাত ভূঞাসকলৰ অচল অৱস্থা, মহাপুৰুষৰ প্ৰথম তীৰ্থযাত্ৰা আৰু বিভিন্ন ঠাইত অৱস্থান (১ম অঃ); অসমত নানা দিশৰ পৰা শঙ্কৰৰ বিৰুদ্ধে হুঁচুৰ অভিযোগ, ব্ৰাহ্মণ সকলৰ অপমান, বহুলোকৰ মহাপুৰুষৰ ওচৰত শৰণ-গ্ৰহণ, বৰদোৱা থানত ‘চিহ্ন-যাত্ৰা’ ভাওনা, আহোম ৰাজ-চ’ৰাইল শঙ্কৰ-বিৰোধী দলপ্ৰৱণ (২য় অঃ); মাধৱদেৱৰ শৰণ-গ্ৰহণ, আহোম-কছাৰী-বণত নিৰ্যাত্তিত মাধৱ; শঙ্কৰৰ সদলবলে পলায়ন (৩য় অঃ); বিভিন্ন পুথি ৰচনা, দ্বিতীয়বাৰ তীৰ্থযাত্ৰা, নবনাবায়ণ বজাৰ বন্দীশালত শঙ্কৰ-ভক্তৰ ওপৰত কঠোৰ শাস্তিবিধান, ৰাজ-দৰবাৰত শঙ্কৰদেৱৰ ৰচনাৰ তাৎপৰ্য্য ব্যাখ্যা, শঙ্কৰী মন্তৰ সমৰ্পন, ভেলাভোভা সত্ৰত মহাপুৰুষৰ মহাপ্ৰয়াণ (শেষাঙ্ক)।

নাটখনত শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জীৱনবৃত্ত প্ৰায় একুৰি ছবছৰৰ পৰা ছকুৰি বছৰ পৰ্য্যন্ত সন্নিৱিষ্ট হোৱা গভিকে, অভিনয়ৰ কালৰ পৰা ভালেমান অসঙ্গতি আৰু লম্বাভাৱিকতা আহি পৰে আৰু ই অপৰিহাৰ্য্য। মহাপুৰুষৰ বহুশ্লী কাৰ্য্যাবলী এনেৰে নাটকীয়; তাকে পুহু বেছি সৰবৰহী কৰিবলৈ ঠায়ে ঠায়ে দুই-চাৰিটা নাট্যিক উপাধান সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে, যেনে—

(ক) আকস্মিকতা-প্ৰণালী—‘ডেকাগীৰি’ পদত অভিষেক-উৎসৱৰ মাজতে কছাৰীৰ আক্ৰমণত জুকলা হোৱা এজাক মানুহৰ আকস্মিক প্ৰৱেশ আৰু আশ্চৰ্য-ভিক্ষা (১ম অঃ)।

অৱকক মাধৱদেৱৰ বিষয় লৈ শঙ্কৰ-প্ৰমুখ্যে ভক্তগণ চিন্তাৱিষ্ট হোৱাত মাধৱদেৱৰ আকস্মিক আবিৰ্ভাৱ (৩য় অঃ)।

আদৰ্শ-বন্ধাৰ হেতু অকস্মাতে শঙ্কৰদেৱৰ দ্বাৰা ব্যাসকলাইক “সৰ্ববিষয়তে বৰ্জন”, জগতানন্দক ছমাহলৈ ত্যাগ (শেষাঙ্ক)।

(খ) বসবৰ্দ্ধন-প্ৰণালী—তিবহুত প্ৰদেশৰ পৰা অহা জগদীশ ভট্টাচাৰ্য্যৰ সন্মুখলৈ উপলক্ষে দুৰ্গাবতী গীত, নটুৱা নাচ আৰু ‘চিহ্ন-যাত্ৰা’ প্ৰভৃতি প্ৰদৰ্শন (২য় অঃ)।

শঙ্কৰ-ভক্ত নাৰায়ণ ঠাকুৰ আৰু গকুলচান্দৰ ওপৰত নৃশংস শাস্তি বিধানৰ গা-শিয়ৰি উঠা দৃশ্য (শেষাঙ্ক)।

আৱশ্যক অনুসৰি সংস্কৃত শ্লোক আৱৃতি, কীৰ্ত্তন-ভটিমা-পাঠ, বৰগীতৰ স্তম্ভল স্তবধ্বনি শ্ৰৱণৰ ব্যৱস্থা;

ঠাই-বিশেষে বিপক্ষ দলৰ আক্ৰমণ সঙ্কেত, পলৰীয়াৰ আৰ্ত্তনাদ, উৎপীড়িতৰ কৰুণ ক্ৰন্দন, শঙ্কৰদেৱৰ জয়ধ্বনি, নেপথ্য-ভাষণ প্ৰভৃতিৰ ব্যৱস্থা।

চৰিত-মূলক এই নাটখনি আজিকৰ ফালৰ পৰা আধুনিক আৰু অঙ্গীয়া নাটৰ সৈতে অমিল হলেও, ভাষা বিষয়ত ই এটা বৈশিষ্ট্য দেখুৱাইছে, যেনে—“আপোনাক সৰ্ববিষয়তে আমা সবে আজি হস্তে বৰ্জন কৰা হল”, “আমি দুবাৰ তীৰ্থ কৰা হৈছিল”, “ওঁকাৰ, বেদ, উপনিষদৰ উচ্চ দৰ্শন সৃষ্টি কৰোতা ত্যাগী ব্ৰাহ্মণসৰৰ প্ৰতি আমাৰ জীৱন ভৰি ছেয়া তিলাৰ্দ্ধও নাই। বিদায়ৰ পূৰ্বে সবল চিন্তেৰে আমাৰ অন্তৰৰ এই ভাৱ ব্যক্ত কৰা হৈছে।”—এনে ভাষা অসমৰ সত্ৰ-সংহতিত সচৰাচৰতে প্ৰচলিত ভকতীয়া ঠাঁচৰ ভাষা আৰু ই পুত-পৱিত্ৰ প্ৰাচীন ভকতীয়া পৰিৱেশ অটুত বখাত ভালেখিনি সহায় কৰিছে।

মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জীৱনী-মূলক নাট ইয়াৰ আগতে বচনা হৈছিল (১) কেশৱকান্তৰ ‘শঙ্কৰদেৱৰ জন্ম-যাত্ৰা’ (বোড়শ শতিকা); এইখন অঙ্গীয়া নাট আৰু ইয়াত শঙ্কৰদেৱক সাক্ষাৎ শ্ৰীকৃষ্ণৰূপে ৰূপায়িত কৰা হৈছে (২) দেৱানন্দ ভঁৰালিৰ ‘শ্ৰীমন্ত-শঙ্কৰ’; (৩) দৈৱ তালুকদাৰৰ ‘অসম প্ৰতিভা’; (৪) গিৰিকান্ত মহন্তৰ ‘শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জন্মযাত্ৰা নাট’ (১৯৪৯); এইখনো অঙ্গীয়া নাট-সদৃশ। (৫) ললিত বৰবৰুৱাৰ ‘কৃষ্ণ শঙ্কৰ গুৰুৰ জন্মযাত্ৰা’ (১৯৫৬)। ভৰালি আৰু তালুকদাৰ

• সচৰাচৰতে লিখা ‘ভৰালী’ শব্দৰ বানান দেৱানন্দৰ লেখনীত ‘ভৰালি’।

নাট ছখন আধুনিক বীতিৰ। তালুকদাৰৰ নাট ছপ্ৰাপ্য হোৱা গতিকে তাৰ বিষয়ে সবিশেষ একো জনা নাযায়। ভাৰালিৰ নাটৰ বিষয়-বস্তু গোস্বামীৰ নাটৰ সৈতে কোনো কোনো বিষয়ত অভিন্ন, কিন্তু গোস্বামীৰ নাটৰ ভাষাগত বৈশিষ্ট্য ভাৰালিৰ নাটত নাই, আৰু সেয়ে ছয়োখনকে দুটা সুকীয়া নিজস্ব মার্গত স্থাপন কৰিছে।

যুগল দাস

‘১৮৫৭’ (১৯৬২)

মীৰাবাদি (’৬৪)

অপ্ৰকাশিত, অখণ্ড, গুৱাহাটী জিলা পুথি-ভঁৰালত অভিলীত নাট—দৃষ্টি (১৯৬০), মেদেলুৱা (’৬৬), কাঠফুলা (’৬৭) ;

খ্যাতনামা কণদক্ষ শিল্পী যুগল দাসে কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা বি-এচ্ চি বি-টি উপাধি লৈ প্ৰথমতে কেইবছৰমান চৰ্কাৰী হাইস্কুলত শিক্ষকতা কৰে। তাৰ পৰা চৰ্কাৰী যোগান বিভাগলৈ বদলি হয়; পিছত চৰ্কাৰী প্ৰচাৰ-বিভাগৰ অন্তৰ্গত মুখ্য কৰ্মচাৰী ৰূপে নিযুক্ত হয়। নিজ যোগ্যতা, কাৰ্য্যকুশলতা আৰু কামত ঐকান্তিকতা হেতুকে তেওঁ যেতিয়াই য’তে কি নাথাকক, সমূহ বাইজৰ মাজৰ এজন হৈ সকলোকে আপোন কৰি লয়। চিত্ৰকলা-নাট্যকলা আদি কৰি সমগ্ৰ শুল্কমাব কলা-কৃষ্টিৰ জগতখনৰ সৈতে তেওঁৰ কোনো দিনেই এবা-এবি হোৱা নাই, ওবে দিন ওবে নিশা এনেবোৰ বাজছৱা কামত একেবাহে একাগ্ৰপতীয়াতকৈ লাগি থাকিব পৰা মানুহ কেইজন ? দহজনৰ উপকাৰ সাধনৰ যোগেদি আয়ত্ৰোলা হৈ মহানন্দে দিন কটায়। নিতে-বড়িয়াল বংমন এই মানুহজনৰ অইন এটা পৰিচয় তেওঁৰ ওঠ-বঙা মুখখনিত সততে ওফলি থকা তামোলৰ মোকোৰাটো, সেয়ে নহলে, হাঁহিব মোকোৰা এটা। বচনত বজ্জ-গহীন এই মানুহজনে আদৰ্শবয়সতো গজলীয়া ডেকাৰ সেউজীয়া অন্তৰ এখনি লৈ চিবানন্দ যৌৱনৰ জয়-গান গাই, হাজাৰ জনক প্ৰেৰণা যোগায়। দাস কেৱল শিল্পীয়েই নহয়, সাহিত্যিকে। তাহানি উজান বয়সত তেওঁ ‘ভাস্কি-ভেদ’, ‘সমাজ-সংৰক্ষণ’ আদি গল্প লিখিছিল। ক্ৰমান্বয়ে দুই-এখনকৈ নাট লিখিবলৈও লয়। ওপৰত উল্লিখিত নাটবোৰলৈ মন কৰিলে দেখা যায়, তেওঁ ঐতিহাসিক নাটেৰে নাট-বচনাৰ পাতনি মেলি লাহে-ধীৰে অগ্ৰান্ত জ্ঞানীৰ নাটতো হাত দিছে।

‘১৮৫৭’—নটা ‘পৰিস্থিতি’ত বিস্তৃত অৰু-দৃশ্য-বিহীন ই এখনি ঐতিহাসিক নাট। বচনাৰ প্ৰথম উদ্দেশ্য চিপাহী-বিদ্ৰোহৰ সৌৱৰণ। ১৮৫৭ চনৰ ভাৰত-বিপ্লৱ চিপাহী-বিদ্ৰোহৰ সৌৱৰণ-ৰূপে ১৯৫৭ চনত সমগ্ৰ ভাৰতত বিদ্ৰোহ

শতবাৰ্ষিকী উৎসৱ পালন কৰা হয়। উৎসৱ উপলক্ষে ঠায়ে ঠায়ে নাট-অভিনয়ো কৰা হৈছিল। নগাওঁৰ 'ইউনাইটেড আৰ্টিষ্ট এচোছিয়েচন'ৰ উদ্যোগত উৎসৱ পালন উপলক্ষে অভিনয়ৰ বাবে সময়োপযোগী নাট এখনৰ আৱশ্যক হোৱাত, দাসে এই নাটখন লিখি বাইজৰ আহ্বান বক্ষা কৰে আৰু নিৰ্দিষ্ট দিনত ইয়াৰ অভিনয় হয়। ৰচনাৰ আধাৰ-গ্ৰন্থ সৰ্বকাৰৰ '১৮৫৭', বেণুধৰ শৰ্মাৰ 'মণিবাম দেৱান' আৰু শুকুমাৰ ৰায়ৰ 'ভাৰতবৰ্ষৰ স্বাধীনতা যুদ্ধৰ ইতিহাস'।

সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত এই নাটখনত চিপাহী-বিদ্ৰোহৰ অন্তৰ্ভালত আছে মোগল সাম্ৰাজ্য হেন বিশাল সাম্ৰাজ্য এখনৰ পতনৰ মূল হেতু; দেশীয় ৰাজ-ৰাজোৱান সকলৰ শক্তি-সামৰ্থ্যৰ এটি চক্ৰকীয়া উজ্জল চিত্ৰ। সেই সময়ত ম'হতকৈ শিং চৰা হোৱাৰ দৰে, (দ্বিতীয়) বাহাদুৰচাহ-সদৃশ এজন দুৰ্বল ৰজাই ভাৰতৰ দৰে মহাদেশ-সদৃশ দেশ এখনৰ শাসন-ভাৰ বহন কৰি থকাটো, ভালুকৰ সাজী লৈ থকা যেন হ'ল। পেছোৱাৰৰ দণ্ডক পুত্ৰ নানাচাহাবে বৃটিছ শাসন-নীতিৰ বিৰুদ্ধে মাঠে নিনাদে সমগ্ৰ ভাৰতত জাগৰণী গীত গালে; ৰান্ধীৰ ৰাণী লক্ষ্মীবাই প্ৰমুখ্যে বীৰাঙ্গনা সৱেও সমুখ সংগ্ৰামত যোগ দিবলৈ প্ৰতিজ্ঞাবদ্ধ হৈ দিল্লী অভিমুখে ৰাওণা কৰিলে। তুৰস্ক, পাৰস্ত, আফগানিস্থান আদি ভাৰতৰ ৰাহিবৰ দেশ-সমূহেও ফিৰিঙিৰ বিৰুদ্ধে জাগি চলি পাই বল দিলে। এই বিদ্ৰোহৰ অগ্নি-শিখাই পূব প্ৰান্তত অৱস্থিত অসমকো চুলেহি। ইন্ধন যোগালে স্বাধীনতাৰ ফিৰিঙিটো মণিবাম দেৱান, পিয়লি ফুকন প্ৰভৃতি দেশ-প্ৰাণ এমুঠি অসমীয়াই। বিদ্ৰোহৰ অভিযোগত মণিবামক চৰ্কাৰৰ অধীনত নজৰ বন্দীৰূপে ৰখা হল, বাহাদুৰ চাহক ব্ৰহ্মদেশলৈ নিৰ্বাসিত কৰা হ'ল।

ইতিহাসৰ ভাৰাক্ৰান্ত কাহিনী-ভাগক মঞ্চোপযোগী কৰি অতি চমু আৰু সীমিত নাট্য-বেছৰ মাজত স্থাপন কৰাত নাট্যকাৰ সফল হৈছে। প্ৰথম তিনিটা 'পৰিস্থিতি'ত আছে বিদ্ৰোহ-অগনিত বা দিবলৈ আগবাঢ়ি অহা ফকিৰ-সন্তাসীৰ দল-সংগঠন আৰু নানাচাহাবৰ পৰামৰ্শত লক্ষ্মীবাই প্ৰমুখ্যে ভাৰতৰ নেতৃস্থানীয় বীৰ-বীৰাঙ্গনাসৱৰ সংগ্ৰামৰ বিপুল আঁচনি; এই ক্ষেত্ৰত মণিবামৰ যোগাযোগ; বৃটিছৰ সামৰিক আইন জাৰি কৰাৰ বিষয় বাতৰি। এইখিনিটোকে নাট্যদেহৰ 'আৰম্ভ' বা 'মুখ'। ৪ৰ্থ 'পৰিস্থিতি'ৰ পৰা ৮ম পৰ্য্যন্ত বিগ্ৰহ-সংক্ৰান্ত আঁচনিবোৰৰ কাৰ্য্যত পৰিণতি-লাভ—দুৰ্বলমতি ভীক ৰাদচাহ বাহাদুৰচাহৰ প্ৰতি জ্বলন্ত উদ্বেজনাপূৰ্ণ উত্তলা ৰাণীত ৰাদচাহৰ মানসিক পৰিৱৰ্ত্তন, ইংৰাজৰ ছাউনিত ভিখাৰী-বেশত আজিজানৰ প্ৰৱেশ আৰু গোপন কাতৰি সংগ্ৰহ, নানাচাহাবৰ ইংৰাজ বিষয়া মি: টড আৰু ইংৰাজ সৈন্যধ্যক্ষ আদিৰ কৰ্মতৎপৰতা, কলিকতাত

লাঠি বাবুৰ ঘৰত মণিৰামৰ অৱস্থান আৰু অসমলৈ গুপ্ত পত্ৰ-প্ৰেৰণ, বাদচাহৰ সমুখত ইলাহী ৰূপহীৰ ৰূপৰ পোহাৰ আৰু পোহাৰৰ আঁৰত বড়যন্ত্ৰৰ মাৰণাত্মক। এই খিনিলৈকে নাট্যদেহৰ ‘গৰ্ভ’ আৰু প্ৰাৰম্ভিক কাৰ্য্যৰ প্ৰাপ্ত্যাশাৰ ৰেখণি। ৯ম বা শেষ ‘পৰিস্থিতি’ত ফিৰজীৰ হাতত জিন্নত আৰু বাহাছুৰৰ শিশুপুত্ৰ-দ্বয়ৰ আটক, ইলাহীৰ গুপ্ত বড়যন্ত্ৰৰ বহুস্ত-ভেদ, বাদচাহৰ কিংকৰ্তব্য-বিমূঢ়তা—ইয়াতেই নাটকীয় আকস্মিকতা, কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি।

নাটখনৰ নায়ক নানাচাহাবৰ চৰিত্ৰত আছে দেশসেৱাৰ উৎকট প্ৰেৰণা আৰু মন্ত্ৰণা-শক্তিৰ অদ্ভুত মহিমা। ১ম ‘পৰিস্থিতি’তেই তেওঁ ইংৰাজ বিষয়া মিঃ টডৰ আগত “তোমালোকক চুকত থাকি বুকুত কামোৰ মাৰিবলৈ দিয়া নহব” বুলি যিধাৰ ভীষ্ম-প্ৰতিজ্ঞা শ্ৰৱণ কৰালে, সেয়ে ভাৰতৰ এমূৰৰ পৰা অইন মূৰলৈ বিজোহৰ বীজ কঢ়িয়াই বিৰাট্ আঁচনি কাৰ্য্যকৰী কৰাত পাণ্ডপাত অস্ত্ৰৰূপে ক্ৰিয়া কৰিলে। বাহাছুৰচাহ দুৰ্বল, ভীক, চঞ্চল। বিজোহ-সংক্ৰান্ত বিষয়ত তেওঁৰ বাদচাহী মনটোও যেতিয়া দুৰ্বল হৈ পৰিল, তেতিয়া একমাত্ৰ জিন্নত আৰু আজিমুল্লাৰ বুদ্ধিনিৰ্ভৰতাৰ পৰিৱৰ্ত্তন ঘটিল; তেওঁ ক’লে—“মই এই যুদ্ধত প্ৰজাক সকলো প্ৰকাৰে পৰিচালনা কৰিম। আজিৰ পৰা মই হিন্দুস্থানৰ পাংচাহ নহওঁ, মই এজন আজাবাহী প্ৰজামাত্ৰ” (৪র্থ পং:)। ইপিনে ৰূপহী ইলাহীৰ লাহৰিলাহত তেওঁৰ আদৰ্শীয় বাদচাহী মনটোও পিছলি যায় আৰু “ইলাহী, তুমি মোৰ কত জনমৰ দোষ্ট” বুলি গাভৰুক সাৱটি ধৰে। ফিৰজী ‘কমাণ্ডাৰ’ৰ হাতত যেতিয়া বন্দী হয় আৰু তেওঁলোকৰ মুখৰ পৰা শুনে যে, তেওঁক ব্ৰহ্মদেশত নিৰ্বাসিত কৰি ৰখা হব, কাপুকঘটোৰ দৰে তেওঁৰ মুখত মাথোন ওলাল “দোহাই চাহাব, মোক হিন্দুস্থানৰ ভিতৰতে যি থুচি তাকে কৰা, এই বুদ্ধক এই খিনি মেহেৰবাণী কৰা চাহাব” (৯ম পং:)। “দিল্লীখবো ৱা জগদীখবো ৱা” বাদচাহ এজনৰ পক্ষে ইয়াতকৈ অধিক কাপুকখালি আৰু কি হব পাবে! চক্ৰবেৰিনী ইলাহীৰ বড়যন্ত্ৰৰ আকস্মিক বহুস্ত-ভেদ, ফিৰজীৰ দ্বাৰা বাদচাহৰ শিশু-পুত্ৰ-দ্বয়ৰ নিষ্ঠুৰ অপহৰণ, অৱশেষত হতবশ বাহাছুৰৰ ‘আজান’-ৰূপী অৰণ্য-বোদন—এই কেইটা চিত্ৰই নাটখনিক কৰুণ বসন্ত কৰিলে। বীৰ বসন্ত প্ৰাৰম্ভিক কাৰ্য্য-কাহিনী-সমূহৰ কৰুণ সামৰণি পৰিল। ফিৰজী চাহাব-চৰিত্ৰকেইটা দস্ত আৰু মদগৰ্ভিতাৰ ভৈৰৱ মূৰ্ত্তি, দুৰ্দান্ত শাসক ব্যক্তিৰ সূৰ্ত প্ৰতীক। এই চৰিত্ৰ-সমূহৰ উক্তি-প্ৰত্যাভিৰোভত নাট্য বিনোদৰ উৎকৃষ্ট সম্বল নিহিত হৈছে।

এই নাট প্ৰকাশ হোৱাৰ আগত ১৮৫৭ চনৰ বিজোহত অসমীয়াৰ পোনপটীয়া অংশ গ্ৰহণ আৰু তাৰ বিষয়ৰ আন্ত পৰিণতি ৰূপায়িত হৈ গৈছে প্ৰবীণ ফুকনৰ ‘মণিৰাম দেৱান’ (’৪৮), নগাওঁ শিল্পী সমাজৰ ‘পিন্নলি ফুকন’ (’৪৮), প্ৰফুল্ল বৰুৱাৰ

‘পিয়লি ফুকন’ (’৪৮) নাটক-ত্ৰয়ত। অৱশ্যে, এই তিনিওখন মূলতে অসম-মুখী, দাসৰ নাট ভাৰত-মুখী। চাহাব-চৰিত্ৰ কেইটাৰ ইংৰাজী আৰু দোভাষী বচন-ৰীতি অবিহনে এই তিনিখনৰ বিশেষ প্ৰভাৱ দাসৰ নাটখনত দেখা নাযায়। এই তিনিখন নাটৰ তীব্ৰ ফলশ্ৰুতি ইংৰাজ শাসনৰ প্ৰতি অসমীয়াৰ অনাস্থা, দুৰ্দাস্ত চাহাবৰ আচাৰ-নীতিৰ ওপৰত অসমীয়াৰ ঘৃণা, বিদ্বেষ। দাসৰ নাটখনত এই একেটা বিষয়েই খাটে সমগ্ৰ ভাৰতবাসীৰ ওপৰত; নাটখনৰ ব্যঞ্জন—বিপদকালীন অৱস্থাত শত্ৰুৰ ওপৰত সজ্জবদ্ধ ভাৰতবাসীৰ সংহাৰ মূৰ্ত্তি।

মীৰাবাঈ—ভাৰতীয় বৈষ্ণৱ জগতৰ অগ্ৰতম খ্যাতনামা ভক্তনাৰী মীৰাবাঈ-সম্বন্ধীয় নাট অসমীয়াত এইখনেই সৰ্বপ্ৰথম। সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত দাসৰ ‘১৮৫৭’ নাটখনিৰ দৰে, মীৰাবাঈৰ ভক্তি-মূলক কাৰ্য্য-কাহিনীও সৰ্বভাৰতীয়। ইয়াত একপক্ষীয়তা নাই, প্ৰাদেশিকতা নাই, আছে উদাৰ ভক্তপ্ৰাণৰ ভক্তিৰ গভীৰতা, ভক্তিনীৰব আদৰ্শ প্ৰতিষ্ঠা।

মীৰাবাঈ চিতোৰৰ ৰাণা কুন্তৰ মহিষী, মাতৃ মৈৰতাৰাজৰ মহিষী, পিতৃ মৈৰতাৰাজ। তেওঁৰ আৰ্হিৰ কাল ষোড়শ শতিকা। শৈশৱ কালৰে পৰা গিৰিধৰ গোপালত তেওঁ আত্ম-নিৱেদন কৰিছিল। সেয়েহে, কুন্তৰ সৈতে বিবাহ-পাশত আবদ্ধ হৈও, তেওঁ গিৰিধৰকেইহে স্বামীৰূপে বৰণ কৰি আছিল। মীৰাবাঈৰ জীৱনচৰিত কিংবদন্তিমূলক। বিবাহৰ পিছত স্বামীগৃহলৈ যাবৰ বেলিকাও মীৰাই ঘৰত থকা গিৰিধৰৰ মূৰ্ত্তিটো লগত লৈ গৈছিল আৰু স্বামীগৃহতো এই মূৰ্ত্তি-প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে তেওঁ কুন্তক এনেভাবে ধৰিলে যে, কুন্তই তাৰ বাবে এটি দেৱ-মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰিব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দিবলৈ বাধ্য হ’ল। কিন্তু কুন্তৰ মাক তাৰ ঘোৰ বিবোধী। কিয়নো, তেওঁলোক শাক্তপন্থী। এইখিনিতে সংঘাত আৰু অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ সৃষ্টি হ’ল—এপিনে পত্নীৰ কাতৰ অনুৰোধ, অইন পিনে মাতৃৰ প্ৰবল প্ৰতিবোধ; এপিনে কাণ ভাল মাৰি ধৰা বিক্ষোভাণ ভক্তৰ ভজন-কীৰ্ত্তনৰ তুমুল বোল, অইন পিনে শক্তি-উপাসনাৰ আহ্বান-প্ৰত্যাহ্বান। যথাসময়ত গিৰিধৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে মন্দিৰ নিৰ্মিত হ’ল। পৰিণতিত ৰাজপ্ৰাসাদৰ পৰা মীৰা বহিষ্কৃত হ’ল আৰু তেওঁ মন্দিৰ-প্ৰাঙ্গনত বসতি ললেগৈ। গাভৰু কছা হলেও, সংসাৰ আসক্তিৰ পিনে তেওঁৰ তনু-মন কোনো মতেই ঘূৰাব নোৱাৰি কুন্তও নৱপৰিণীতা পত্নীৰ বিৰুদ্ধে জাগি উঠিল; বিষ-পান কৰাই তেওঁৰ প্ৰাণনাশ কৰাৰ চেষ্টা-প্ৰচেষ্টা চলিল। কিন্তু অলৌকিক আচৰিত কথা, বৈষ্ণৱী যুৱতীৰ দেহত বিষ-ক্ৰিয়ায়ো কোনো ফল নিদিয়াত পৰিল। একেৰাহে একমনে একচিত্তে গিৰিধৰক আত্মনিৱেদন কৰি কৰিয়েই এদিন মীৰাই মন্দিৰৰ অভ্যন্তৰত বহুস্তৰ অন্তৰালত অনন্ত শয়ন কৰিলে। “মীৰাক মই হত্যা কৰিছোঁ”

বুলি বাণা কুন্তই তেওঁৰ কোমল মৃত দেহটো কোলাত তুলি ললে। কুন্তৰ কোলাত মীৰাৰ দেহা খাপিত হ'ল, আত্মা গিৰিধৰৰ আত্মাত অনন্তত লীন গ'ল। কৰুণ বহন আংশিক প্ৰভাৱ আছে যদিও, মূলতঃ নাটখনি ভক্তি-বসান্ধিত।

মীৰাবাঈৰ মূল বচনাৰ পৰা উদ্ধৃত কেবাটাও ভঞ্জন নাটখনৰ সঙ্গীতাংশ পূৰণ কৰিছে। সন্ন্যাসীয়ে বৰ হেপাহেৰে গিৰিধৰক দিবলৈ অনা “মতিৰ মালা” আৰু “মন্দিৰ প্ৰাঙ্গনত পাংচাহৰ লালপাঞ্জা” নাটখনৰ অন্ততম আংশিক কৌতূহলৰ বিষয়-সম্পদ। মূল ইতিহাসক বহু বিষয়ত নেওচা দি কিংবদন্তিক আশ্ৰয় কৰি থিয় দিয়া বাবে নাটখনি পৌৰাণিক নাটৰ শ্ৰেণীত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি।

তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

ইতিহাসৰ বিস্তীৰ্ণ কাহিনী চমুৱাই নাট্য ৰূপ দিয়াত দাস সিদ্ধ-হস্ত। বিভিন্ন আনুৰাগিক কাহিনীৰ মাজত নাট্য-সূত্ৰ মাধ্যমত সংহতি স্থাপনত তেওঁৰ দক্ষতা আছে।

গতানুগতিক অঙ্ক-বিভাগ, দৃশ্য-বিভাগ বৰ্জন কৰি তাৰ ঠাইত ‘পৰিস্থিতি’, ‘দৃশ্য’ আদিৰে কাহিনী-বিভাজন-নীতি তেওঁৰ বৈশিষ্ট্য।

অৰুণ সূৰ্যোগ পালেই সঘন ভাষান্তৰ প্ৰয়োগে তেওঁৰ ছই-এখন নাটত কিছু ভাষিক বিপৰ্য্যয়ো সৃষ্টি নকৰি থকা নাই। ‘মেদেলুৰা’ (অপ্ৰকাশিত) এই বিষয়ত চূড়ান্ত; ‘১৮৫৭’ নাটত মাত্ৰাধিক্য হোৱা নাই যদিও, চকুত-পৰা হৈছে; লাটুবাৰুৰ মুখত সম্পূৰ্ণ বঙলা ভাষা দিয়াৰ কোনো যুক্তি দেখা নাযায়।

সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তী

অভিমান (১৯৫২, পাঁচ দৃশ্য-সম্পন্ন); কৰুণ ('৫৬; চাৰি-দৃশ্য সম্পন্ন)

অসমৰ অন্ততম যশস্বী মঞ্চাভিনেতা আৰু কথাছবি-শিল্পী গুৱাহাটী-নিৱাসী সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তীৰ খ্যাতি অভিনেতা ৰূপে বিমান, নাট্যকাৰ ৰূপে সিমান নহয়। স্বাধীন ব্যৱসায়ৰ যোগেদি জীৱিকা নিৰ্বাহ কৰি তাৰ মাজতে অৱসৰ উলিয়াই তেওঁ ছই-এখন নাটো বচনা কৰিছে। এতিয়ালৈকে তেওঁৰ প্ৰকাশিত নাট ‘অভিমান’ আৰু ‘কৰুণ’।

‘অভিমান’ পাঁচ-দৃশ্য-সম্পন্ন সামাজিক বিবাদাত্মক নাট; বিষয়-বস্তু অতি সৰল, অৰুচ সূক্ষ্ম। আধিক্যিক বিষয় এটাত অবিহনে কোনো প্ৰাসঙ্গিক বিষয় ইয়াত নাই। অভিযাত্ৰা অভিমান হেতুকে বন্ধেৰ বন্ধাৰ জীৱনী বেণুৰ সৈতে অৱপৰ সম্ভাৱ্য বৈবাহিক মিলন নঘটিল। আশাক নিৰাশ হৈ বন্ধীৰ সৰল-ভিখাৰী

অকপে মন-বননিত ফুলৰ মালা গুণি থাকোতেই গ'ল। এদিন হঠাতে আকস্মিক দুৰ্ঘটনাত পৰি বেচেবাই চিৰদিনৰ নিমিত্তে চকু মুদিলে। অকালতে উদয়াচলত অস্তববিৰ ককণ সঙ্গীতৰ সুৰ এটি ভাহি উঠিল।

মঞ্চ নিৰ্দেশৰ মাত্ৰাধিক্য হেতুকে নাটখন সুখপাঠ্য হোৱা নাই; অভিনয় ক্ষেত্ৰত মাথোন এই নিৰ্দেশ সমূহৰ প্ৰয়োজন হ'ব পাৰে। অতিমাত্ৰা মঞ্চ-নিৰ্দেশ-পদ্ধতি মূলতঃ পাশ্চাত্য (বিশেষকৈ ইব্চেন প্ৰভৃতিৰ)।

ফণী শৰ্মা

ভোগজবা (১৯৫৭)

কিয় ? (১৯৬১)

খ্যাতনামা অভিনয়-শিল্পী নাট্যসূৰ্য্য ফণী শৰ্মা এতিয়ালৈকে অসম মঞ্চত, বোলছবিত অদ্বিতীয় অভিনেতা বুলি কলেও অত্যাক্তি নহ'ব। একমাত্ৰ অভিনয় আৰু কথা-ছবিত একেবাহে আজীৱন মন-প্ৰাণ ঢালি আশাশুধীয়া ভাবে লাগি থকা অসমীয়া যি কেইজন কলাকুশল ব্যক্তি আছে, তাৰ ভিতৰত ফণী শৰ্মা অন্যতম। অভিনয় ৰাজ্যত অতুল ব্যক্তিত্ব প্ৰকাশক শৰ্মাই ভাটী বয়সত হুই এখন নাট লিখিও বচনশৈলীৰ পৰিচয় দিছে। ওপৰত উল্লেখ কৰা তেওঁৰ এই নাট দুখনৰ ভিতৰত 'ভোগজবা' বুৰঞ্জীমূলক, 'কিয় ?' সামাজিক।

ভোগজবা—তিনি-অক্ষীয়া 'ভোগজবা' নাটৰ আধাৰ-গ্ৰন্থ সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞাৰ 'কৌৱৰ-বিদ্ৰোহ' কিতাপত সন্নিৱিষ্ট ঐতিহাসিক তথ্যপূৰ্ণ প্ৰবন্ধ 'তিপমীয়া গৌহাইৰ দ্ৰোহ' (সোণৰ ভোগজবাত চুণৰ আঁক)। ১৯৫৪ চনত বিষয়টো গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ যোগেদি নাট্যাকাৰত প্ৰচাৰিত হয় আৰু লিখকে পুৰস্কাৰ লাভ কৰে। তাতে কেইটামান নতুন দৃশ্য সংযোগ কৰি এই নাটখন পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপত প্ৰকাশ কৰা হৈছে।

'কিয় ?'—হুই-অক্ষীয়া সামাজিক নাট। অসমীয়া সমাজত সততে অৱহেলিত শিল্পীৰ বিড়ম্বনা দেখি নাট্যকাৰে তাৰ প্ৰতিবিধানৰ উপায় নেদেখি হাবাথুৰি খাইছে; শিল্পী প্ৰদীপে নিজেই নিজক থকাৰ দি, নিজৰ বচনা গল্প-উপাখ্যাস-নাটসমূহ পুৰি ছাই কৰি পেলালে। নাটখনি ব্যক্তি-নিষ্ঠ; প্ৰদীপ নাট্যকাৰজনৰ যেন জীৱনবৃত্তৰ প্ৰতিবিস্ম-স্বৰূপ। চিত্ৰশিল্পী সাহিত্যিক প্ৰদীপৰ চৰিত্ৰত চেক্সপিয়েৰৰ বিষয় ৰীৰ ('ট্ৰেজিক্ হিৰো')ৰ লক্ষণ আছে। আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ উপায় নেপাই তেওঁ অধীৰ অস্থিৰ; তাতে নিয়তিৰ পৰিহাস। চিকিৎসাৰ অভাৱত তেওঁৰ শিশু-পুত্ৰৰো মৃত্যু হ'ল। প্ৰদীপে জীয়াই থাকিও মৃত্যুপ্ৰায় হৈ সমাজক প্ৰশ্ন কৰে—'কিয় কণ্ঠকণ্ঠ মৰিল ?.....বুজিছো তোমাৰ বিধাতাৰ বিচাৰত হাত দিবলৈ বাওঁ!—তোমাৰ

বিচাৰত মানুহৰ ঘৰত জুই লাগে—মই জুমাৰলৈ যাওঁ!—তোমাৰ বিচাৰত দেশত বানপানীৰ ঢল আছে—মই উদ্ধাৰ কৰিবলৈ যাওঁ!.....মোৰ এই অনধিকাৰ চৰ্চাৰ শাস্তি স্বৰূপে দীপক মই তোমাক দিছো ভগৱান! কিন্তু একেদিনাই পুৰুষটোৱে নিনিবা।”

অনুভূতাপ-দৰ্শ শিল্পী-সাহিত্যিক প্ৰদীপৰ চৰিত্ৰ-সদৃশ চৰিত্ৰ ইয়াৰ আগতে ‘গ্ৰন্থমেধ-যজ্ঞ’ (১৯৫৮) নাটত অঙ্কিত হৈছিল। ইয়াতো শিল্পী-সাহিত্যিক পুৰুষই সাহিত্য-সাধনাত অনুভূত হৈ শেষত ভেঙৰ সমস্ত বচনা পুৰি ছাই কৰিলে, নিজৰ চকু ছটাও নিজে কণা কৰিলে। ইয়াতো বিষয় বীৰৰ লক্ষণ আৰোপিত হৈছে। প্ৰদীপৰ ‘কিয়? ‘কিয়?’ প্ৰশ্নাৱলীৰ উত্তৰ স্বতঃ-প্ৰকাশী হোৱাত আৰু স্বল্প পাবধিৰ নাটখনিত বিস্তৰ ধ্বনি নিহিত হোৱাত নাট্যকাৰৰ বচনা-চাতুৰ্য্যৰ প্ৰতি আমাৰ দৃষ্টি নিক্ষেপ হয়।

(৪) আলফুল অৰ্থ্য

(১) পিয়লি ফুকন (১৯৪৮, জুন)—প্ৰফুল্ল বৰুৱা

(২) ” ” (” চেপ্তেম্বৰ)—নগাওঁ নাট্য সমিতি

ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ বদন বৰফুকনৰ পুত্ৰ পিয়লি ফুকন ১৮৭৭ চনৰ চিপাহী-বিদ্ৰোহৰ আগবণ্ৰা অসমীয়া বীৰ। মণিৰামে কিছুদিন ইষ্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানীৰ সৈতে সহযোগ কৰে; কিন্তু পিয়লি আদিৰে পৰা ইংৰাজ-শাসন-বিৰোধী। এইজন পিয়লিকে নায়ক ৰূপে লৈ শিতানত নাম দিয়া বচক-বুলৰ হাতত হতন নাট ওলাইছে। প্ৰফুল্ল বৰুৱাৰ নাট চুটি, ছুই-অঙ্ক-যুক্ত; ইখন সুদীৰ্ঘ, সপ্ত-দৃশ্য-যুক্ত। জয়োখনৰে ‘আবন্ত’ (বা ‘মুখ’) প্ৰায় একে—চবাইদেওৰ মৈদাম, সময়—গহীন নিশা; মৈদামৰ বুকুত অনন্ত শৰ্যাত শুই থকা স্বৰ্গীয় বীৰ-বীৰাজনাসকল স্মৃতি চাকোলা পিয়লিয়ে বেজাবৰ জ্বলিয়াই চাবে। ‘উপসংহাৰ’ও একে—শাসন-বিৰোধী হিংসাত্মক কাৰ্য্য কৰা বাবে পিয়লিৰ কাঁচী। কিন্তু কাহিনীৰ আখ্যান-ভাগত ‘নগাওঁ নাট্য সমিতি’ৰ নাটখনৰ যি বোমাধৰ্মক দৃশ্য আৰু কল্পনা-প্ৰসূত চক্ৰিব মধু-মিলন ঘটিছে, বৰুৱাৰ নাটত তাৰ অভাৱ। অৰ্জুনগুৰিৰ মেলাত গায়ন-বায়ন, নাচনী প্ৰকৃতিৰ সমাগমত নৃত্য-নৃত-মুখৰ মহা-পৰোভব, দান্তিক ইংৰাজ বিঘ্নাৰ দপ্পপনি, কাল্পনিক চৰিত্ৰ ‘নাচনী’ৰ মহৎ কৌশলপূৰ্ণ বড়বড়-কাৰ্য্য-সাধিকা শক্তি, খাবঘৰত জুই দিয়াত বিদ্ৰোহীদলৰ সন্ধিয়া অংশ—এই আটাইবোৰেই নগাওঁৰ নাটখনিক বস-বধূৰ পৰিঘণ্ডলত স্থাপন কৰি আৰু ইতিহাসৰ উদ্য-গৰুৰ বাঙটোৰ পৰা ঝাঁতবাই আনি বসাল আৰু জনপ্ৰিয় কৰি দুলিছে।

ইয়াত সুবিখ্যাত মণিৰামৰ চৰিত্ৰত ইংৰাজ-প্ৰেমছে আছে, দেশ-প্ৰেম নাই [মণিৰামৰ দেশপ্ৰেমৰ বাবে প্ৰবীণ ফুকনৰ এই নামৰ নাট জটব্য]।

পিয়লিৰ চৰিত্ৰত প্ৰাণ-ভৰা দেশপ্ৰেম চমক্-প্ৰদ আৰু উজ্জ্বল। অসমলৈ মান অনাৰ বাবে অসমীয়াই তেওঁৰ পিতাক বদনক দোষ দিয়ে, কিন্তু প্ৰকৃততে বদন যে তাৰ বাবে দোষী নাছিল, এই কথাষাৰৰ ইঙ্গিত তেওঁৰ ভালেমান বচনত নিহিত ; ই বেণুধৰ শৰ্মাৰ ‘দেশজোহী কোন—বদন নে পূৰ্ণানন্দ’ নামৰ তথ্যপূৰ্ণ প্ৰবন্ধটিৰ পোন-পটীয়া প্ৰভাৱ। দেশৰ মজল চিন্তি মৃত্যু বৰণ কৰা স্বহিদ পিয়লিৰ প্ৰতি আমাৰ শোকাহুভূতি অৱশ্যে নহৈ নাথাকে ; সেইবুলি নাটখন সম্পূৰ্ণ কৰুণ বসন্ত বুলিব নোৱাৰি। কিন্তু ভাৰতীয় চিন্তাধাৰাত পৰজন্ম আছে, কৰ্মফল আছে। নাটখনিৰ শেষ গীতটোৰ অন্তৰ্গত “নোৱাৰে বধিৰ—মৰি উপজিব” পদফাকিয়ে ইয়াক কৰুণবসৰ পূৰ্ণ পাত্ৰটোৰ পৰা আঁতৰাই ৰাখিছে। নাটখনৰ আইন এটা বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ বিষয়-সূচক বিভাজন, যেনে—বজা মৈদাম, অৰ্জুনগুৰিৰ মেলা, সন্ধান, তামুলী চ’ৰা, খাৰঘৰ, বিচাৰ, কাঁচী। কোৱা বাহুল্য যে, এই সপ্তবিভাগ সপ্তাঙ্ক-সদৃশ মাথোন।

উম্বাকান্ত শৰ্মা ;—শেষ পতাকা (১৯৪৮) ; নাট্যকাৰ অসম চৰ্কাৰৰ শিক্ষা-বিভাগৰ যুটীয়া শিক্ষাধিকাৰ (Joint Director), শিক্ষা-বিষয়ৰ বিশেষজ্ঞ ; উচ্চ-পদস্থ সূনিপুণ কৰ্মচাৰী। ‘শেষ পতাকা’ পঞ্চাঙ্ক সুদীৰ্ঘ গল্প নাট। বড়পাল, পুৰন্দৰ পাল, সিংহপাল প্ৰভৃতি পালবংশী ৰাজগুৰ্বৰ্গক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচনা কৰা কাল্পনিক নাট।

স্বাধীনতা-যুগত প্ৰকাশিত হলেও, ইয়াৰ ৰচনাকাল ১৯৩৪-৩৫ চন ; গতিকে পৰাধীনতাৰ পটছায়াৰ অন্তৰালত আগন্তুক স্বাধীনতাৰ বঙীণ সপোন প্ৰতিফলিত হোৱাটো একেবাৰে স্বাভাৱিক। নাট্যকাৰে তেওঁৰ কল্পিত “কামৰূপৰ সিংহাসন অচল অটল” কৰি ৰাখিবৰ বাবে কথাবস্তৰ প্ৰাবল্যতে কামৰূপ-অধিপতি বড়পাল-পুত্ৰ পুৰন্দৰপালৰ মুখেদি যি সিংহনিদাদ শুনালে, তাৰেই ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি লৈ কাহিনীয়ে শেষ পৰ্য্যন্ত অগ্ৰগতি লাভ কৰিছে। প্ৰতিদ্বন্দ্বী বীৰ প্ৰতাপসিংহ আৰু বড়পালৰ সেনাপতি সিংহপাল। গাভৰু ছোৱালী প্ৰতিমা বজাঘৰীয়া অতিথি ; কুল খাছীয়া গাভৰু। প্ৰতাপসিংহই বিচাৰে প্ৰতিমাক ; সিংহপালক লাগে কামৰূপৰ সিংহাসনৰ সৈতে প্ৰতিমাক। ইপিনে, বড়পালৰ সূনিপুণ বোন্ধা অজয়কুমাৰ খাছীয়া ছোৱালী কুলৰ কুল-কুমলীয়া অন্ধ-পৰশনৰ বাবেই মডলীয়া। উভয় পক্ষৰ মাজত যুদ্ধ-বিগ্ৰহ চলিল। বিৰহ-বিননিৰ তপত হা-হুনিয়াহত প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ বিগলিত হৈ কেনিবা লুকাল। কামৰূপৰ শেষ পতাকাৰ পিনে চাই চাই

অজয়ৰ মুখত ওলাল—“আজীৱন যি পতাকাৰ সন্ধান বন্ধাৰ্থে শত শত বুদ্ধ-বিগ্ৰহ কৰি আহিছিলো.....সেই পতাকাৰ দীপ্ত যুষ্টি মোৰ চকুৰ আগৰ পৰা ধীবে ধীবে আঁতৰি যাব ধৰিছে..... লুইতৰ বুকুৰ ওপৰেদি ভাহি আহিছে সিপাৰৰ স্নাক। যাবই যে লাগিব। চিৰবাহিত চিৰপুঞ্জিত মোৰ সোণৰ কামৰূপ। হতভাগ্য সন্ধান মই তোমাৰ, বিদায় দিয়া”—ইয়াকে কৈ লুইতত জাপ দিয়ে (শেষ দৃশ্য)।

হত্যা-বিভীষিকা-যুদ্ধ-বিগ্ৰহৰ চাকনৈয়াত উথলি উঠা শৃংখাৰ-ককণবস-মিজ্জিত এই সুবৃহৎ নাটখনি সেই সময়ৰ সামাজিক নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰৰ এখন বাহুৰবনীয়া নাট। কুৰি শতিকাৰ আদি ছোৱা অসমীয়া সামাজিক নাটৰ ‘বন্ধা কাল’ বুলি আগতে কঁহিয়াই আলোচনা কৰি অহা হৈছে। এনে এটা সময়ত বচিত এই নাটৰ মূল্যায়ন সেই দিশৰ পৰাহে পৰিলক্ষণীয়। ‘সংসাৰ-চিত্ৰ’, ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’, ‘বমণী শক্তি’ আদি আঙুলি-সুৰত লেখিব পৰা নাট কেইখনত বাদে, ভেতিয়া মঞ্চোপযোগী বসাল সুদীৰ্ঘ নাট নাই বুলিবই পাৰি।

পৰাগধৰ চলিহা (১৯২৩—)

‘নিয়তি, পৃথিৱী আৰু মানুহ’ (১৯৫১) [‘বামধেমু’ ১৮৭৩ শক ৪ৰ্থ বছৰ ৪ৰ্থ সংখ্যা] ; ‘চাৰি হেজাৰ বছৰৰ অসম’ (’৫২) ;

বংপুৰ কলেজৰ অধ্যক্ষ সুকুমাৰ কলাসেৱী পৰাগ চলিহা এম্-এ (অসমীয়া বিষয়ৰ) শৈশৱৰে পৰা সমাজসেৱী, সাহিত্যিক, সঙ্গীতজ্ঞ। শিঙানত নাম দিয়া বচনা ছখন নাট আৰু কাব্যৰ দোমোজাত গঢ় লাগি উঠা ৰূপলেখা বুলিব পাৰি। ছয়োধনেই অঙ্ক-বিভাগ, দৃগুবিভাগ-বজ্জিত হুস্কায়, কাব্যিক বচনা। প্ৰথম খন ববভূঁইকপৰ ৰূপলেখা, আংশিক প্ৰতীক-ধৰ্মী। পুৰুষৰ প্ৰতীক ‘সি’ দ্বৰত সঙ্গীত-ভৰণত ভাহি অহা ‘আশা’ত বন্দী হৈ কিবীলি পাবে ; নিয়তিয়ে হাঁহে ; সি বুদ্ধ কিন্দাই সমিধান দিয়ে—“তোৰ দৰে ছত্ৰাহৈ স্বামী-ইজিতত—জুৰুৰো নচলো আৰ্হি”। পৃথিৱী ৰূপি উঠে, সেৱাদলে গায়—

“কুৰি শতিকাৰ মানুহ আমি

কৰিব নোৱাৰা নাই

মানুহে ভাবিলে সবগ-মাধুৰী,

এই মৰততে পায়।”

দ্বিতীয় খনত বামাৱল-মহাত্মাবতীৰ যুগৰে পৰা আজিৰ স্বাধীনতা- যুগ পৰ্য্যন্ত অসমৰ বীৰ-বীৰাঙ্গনাসকল পৰিচয়-সূচক গুণ-পাখাবে জাতীয় ভাবৰ হেন্দোলনি তুলি শেবত কোৱা হৈছে—

“যাউতিমুগীয়া হৈ কপে-বসে-গুণে

জিলিকিম অসমীয়া,

জিলিকিব সোণৰ অসম।”

হুয়োখনেই লিখকৰ আশাবাদী মনোভাৱৰ উজ্জল প্ৰকাশ।

মথুৰা ডেকা

বঙ্গমঞ্চ^১ (১৯৫২) ; আঁৰ-কাপোৰ^২ ('৫৬) ; নিৰ্য্যাতিতা ('৫৭) ;

উত্তৰ গুৱাহাটীৰ কবৰা-নিৱাসী মথুৰা ডেকা আশান্ত্ৰীয়া উছোগী সমাজ-সেৱী, সাহিত্য-সেৱী। তেওঁৰ ‘বঙ্গমঞ্চ’ সাতখন একাঙ্কিকা-সদৃশ সামাজিক বচনাৰ সমষ্টি। ‘নিৰ্য্যাতিতা’ নাট্যাভাস-সম্পন্ন পঞ্চাঙ্ক সমাজ-চিত্ৰ। পঞ্চাঙ্ক হলেও ই পূৰ্বাঙ্গ নাট নহয়। ইয়াত আছে মানব তৃতীয় আক্ৰমণৰ পৰা আবদ্ধ কৰি স্বাধীনতা যুগ পৰ্য্যন্ত অসম ইতিহাসৰ এটি অস্থিৰ চিত্ৰ, যেনে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ ওপৰত বঙালীৰ বাঘ-নখ-আচোৰ, ‘অকণোদয়’ৰ সাহিত্যবতীসৱৰ বথচক্ৰৰ সাঁচ, ’৪২ চনৰ গণ-আন্দোলনৰ হেন্দোলনি আদি। অঁৰ-কাপোৰ’ পাঁচখনি স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ নাটকীয় দৃশ্যৰ সমাৱেশ।

বিষয়-বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত আংশিক সমপৰ্য্যায়ৰ হলেও, পৰাগ চলিহাৰ নাটৰ কাব্যিক ৰীতি মথুৰা ডেকাৰ নাটত পোৱা নাযায়। ডেকাৰ লেখনীত বেজৰ বিহলঙনিৰ কোৰ ঠায়ে ঠায়ে অসহনীয় হৈও পৰে।

প্ৰায় অশ্লুকপ বচনাৰ বাবে পদ্ম চলিহা (পৰাগ চলিহাৰ পিতৃদেৱ)ৰ ‘বংপুৰে কথা কয়’ ('৫৬) আৰু মথুৰা ডেকাৰ ‘নিৰ্য্যাতিতা’ ('৫৭) তুলনীয়। পদ্ম চলিহাৰ প্ৰকাশ-ৰীতিত কিঞ্চিৎ পাৰ্থক্য থাকিলেও, তিনিওৰে মূল উদ্দেশ্য অসমৰ শৌৰ্য্য-বীৰ্য্যৰ মূৰ্ত্ত প্ৰকাশ, পিতা-পুত্ৰ চলিহাদ্বয়ৰ বচনাত আশাবাদিতা আছে, অসম মাতৃৰ মোহন মূৰ্ত্তি বিভিন্ন ভঙ্গীত চিত্ৰিত হৈছে ; ডেকাৰ বচনা বিক্ষুব্ধ মনৰ বিতৃষ্ণা-প্ৰকাশক [স্থানান্তৰত ‘পদ্মধৰ চলিহা’ আখ্যা দ্ৰঃ]। ইয়াৰ উপৰিও, পৰাগ চলিহাৰ বচনা আধুনিক ভঙ্গীৰ আৰু অসম-মুখী, পদ্ম চলিহাৰ বচনা অঙ্কীয়া নাট-সদৃশ আৰু বংপুৰ-মুখী (বংপুৰ তেওঁৰ জন্মস্থান)।

১। ‘বঙ্গমঞ্চ’ত—সন্নিবিষ্ট নাট—মোৰ অসম, চিকাৰীৰ বৰ্গ, বৰ্গপুৰী, অশৌচ পৰ্ব, সূচনা, বুৰবুৰণি, ৰাজনীতি।

২। ‘আঁৰ-কাপোৰ’ত সন্নিবিষ্ট নাট—আঁৰ কাপোৰৰ আঁৰত, পেলু, হাইবে মোৰ কপাল, লুকাভানু, বৰ হাকিমৰ বিচাৰ।

হেম শৰ্মা (১৯২৫ খৃঃ—)

কালিদাস (১৯৫১); বালিঘৰ ('৫৫); কাঞ্চনমালা ('৫৮)

হেমচন্দ্ৰ শৰ্মা এম্-এ সংবাদ-সাহিত্যত একেবাহে কেবাবহবো কাম কবি, লগে লগে কবিতা, নাট আৰু বিবিধ বস-বচনা কবি অসমীয়া সাহিত্যলৈ অৱদান দি আহিছে। তেওঁৰ প্ৰকাশিত তিনিখন নাটৰ ভিতৰত 'কালিদাস'ত প্ৰথম লেখনীৰ পৰা পোৱা যায়।

কালিদাস (১৯৫১)—মহাকাব্য কালিদাসৰ জীৱনচৰিত-মূলক এই পঞ্চাঙ্ক নাটখনি নাট্যকাৰে 'আগকথা'ত জনশ্ৰুতি-মূলক বুলি লিখিছে যদিও, দৰাচলতে কালিদাসৰ সমগ্ৰ জীৱন-বৃত্তান্তই জনশ্ৰুতি-মূলক, গতিকে অলৌকিক, অসাধাৰণ।

বিষয়-বস্তু—বজা বিক্ৰমাদিত্যৰ বাৰ্জসভাৰ কেইজনমান কূটনীতিজ্ঞ পণ্ডিতৰ ছবতিসন্ধিত তেওঁৰ কাপে-গুণে অতুলনীয় কল্পা বহুৱাৱতীক, গছৰ ডালৰ আগত উঠি গুৰিত কাটিবলৈ ধৰা, এক জঘামূৰ্খৰ সৈতে বৈৱাহিক সম্বন্ধ ঘটাই দিয়া হয়। কালক্ৰমত এই মূৰ্খই কঠোৰ সাধনা কৰি ভাৰত-বিখ্যাত পণ্ডিত হৈ উঠে। শেষত এই ছবতি পণ্ডিতবৰ্গৰ কু-চক্ৰাস্থত লক্ষ্যহীৰা নামেৰে যুৱতীৰ হাতত ওঠে নিহত হয়।

এই একেটা বিষয়কে লৈ লিখা শৈলধৰ বাজখোৱাৰ 'বিজ্ঞানতী' নাট ১৯১৮ চনত প্ৰকাশ হৈছিল। লক্ষ্যহীৰাৰ হাতত কালিদাসৰ মৃত্যু অবিহনে, শৰ্মাৰ নাট্য-কাহিনী বাজখোৱাৰ কাহিনীৰ সৈতে অভিন্ন। বাজখোৱাৰ নাট মিলনাস্ত, সুখাস্ত, শৰ্মাৰ নাট বিয়োগাস্ত ককণ-বসাস্ত। শৰ্মাৰ নাটত থকা বাজকল্পা বহুৱাৱতী (শেষত কালিদাসৰ পত্নী) বাজখোৱাৰ নাটৰ বিজ্ঞানতী। শৰ্মাৰ নাট গম্ভয়, বাজখোৱাৰ নাট অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবহুল। বিক্ষিপ্ত গীত দুইখন নাটৰে সাধাৰণ লক্ষণ। শৰ্মাৰ নাটৰ প্ৰথম অঙ্কৰ ৫ম দৃশ্যতে পত্নী-বাক্য-বাণ-বিদ্ধ কালিদাসে গৃহত্যাগ কৰে; এইখিনিতে নাটখনিৰ শূৰ্যবিন্দু বা গৰ্ভ। চতুৰ্থ অঙ্ক পৰ্য্যন্ত এই তিনি অঙ্কত নায়কৰ ফলপ্ৰাপ্তি, নায়িকাৰ সৈতে মিলন-সুখৰ দৃশ্যবলীত নাট্য-বস্তুৰ 'বিমৰ্ষ' আৰু 'নিৰ্বহণ' সন্ধিৰ সন্তোদ পোৱা যায়। বাজখোৱাৰ নাটৰ সমাপ্তি ইয়াতেই। কিন্তু শৰ্মাৰ নাটত 'বিমৰ্ষ' আৰু 'নিৰ্বহণ' সন্ধি ৫ম অঙ্ক পৰ্য্যন্ত পৰিব্যাপ্ত। লক্ষ্যহীৰাৰ হাতত কালিদাসৰ বধ-দৃশ্য আৰু ইয়াৰ পূৰ্বৱৰ্তী অংশত কালিদাসৰ মান-মৰ্যাদা-সূচক যি দৃশ্যৱলী-সংযোজিত হৈছে, ইয়াৰ মধ্যস্থলত 'নিৰ্বহণ' সন্ধিৰ অৱতৰণ। জনশ্ৰুতি-মূলক হলেও, এই বধ-দৃশ্যই ককণ বসৰ উৎস নিৰ্মাণ কৰি আকস্মিক চমৎকাৰিত সৃষ্টি কৰিছে। অথচ এই বস আত্মোপাস্ত ব্যাপক নহয়। এনে বধ-দৃশ্য-সংযোজনাই সঙ্কুত নাট্য শাস্ত্ৰৰ বিধি লঙ্ঘন কৰি প্ৰতীচ্য নাটৰ আদৰ্শৰ চানেকি এটিও দাঙি ধৰে [অৱশ্যে আমাৰ অতীয়া নাটবোৰতো বধ-দৃশ্যৰ অভাৱ নাই]।

কাঞ্চনমালা (১৯৫৪)—তিনি-অষ্টীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট। কাঞ্চনমালা মন্ত্ৰী সুনন্দৰ গোঁহাইৰ জীয়েক। এসময়ত কোচ বজা নবনাৰায়ণে স্বৰ্গদেও চুখাংফা (বা খোৰা বজা—১৫৫২—১৬০৩ খ্ৰ:) লৈ কেইটামান প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচাৰি পত্ৰ পঠিয়ায় আৰু কাঞ্চনমালাই প্ৰশ্নোত্তৰ-দানে বজাক সন্তুষ্ট কৰে। হৰকান্ত বৰুৱাৰ বুৰঞ্জী মতে নবনাৰায়ণ আৰু চিলাৰায়ে যেতিয়া অসম অধিকাৰ কৰে, স্বৰ্গদেও চুখাংফাই এখন পত্ৰেৰে বজাক অসম ত্যাগ কৰিবলৈ অহুবোধ জনায়। উত্তৰত চিলাৰায়ে কেইটামান চৰ্ত্ত-সাপেক্ষে অহুবোধ বক্ষা কৰিবলৈ মান্তি হ'ল আৰু অসম ত্যাগ কৰিলে। নাটখনত কিন্তু চিলাৰায়ৰ বিপক্ষে অসমৰ যি বণ হয়, তাত কাঞ্চনমালাই যোগ দি বীৰত্বৰ পৰিচয় দিয়ে। কোচবজাই তেওঁক বলৰে নাৱত তুলি লৈ যায় আৰু গাভৰুৱে লুইতত জাপ মাৰি আত্ম-বিসৰ্জন দিয়ে। এইখিনিতে নাট্যকাৰৰ মৌলিক চিন্তাৰ বিকাশ।

পুণ্যধৰ ৰাজখোৱা—অভিষেক (১৯৫৮)

১৯৪৪ চনত স্বাধীনতাৰ দুৱাৰ-দলিত ৰচিত এই গীতি-নাটখনিত নাট্যকাৰে পৱন আৰু বৰুণক বিদেশী শক্তিৰ প্ৰতীক ৰূপে অঙ্কিত কৰি ভাৰতৰ আগন্তুক স্বাধীনতাৰ এটা ইঙ্গিত দিছে। পৱনৰ প্ৰতীক 'শক্তি-বেথা', বৰুণৰ প্ৰতীক 'বৃষ্টি-বেথা'। বিদেশী শক্তিৰ চেপাত 'বাসন্তী'য়ে বিদায় ল'লে, গোলাপে শোকৰ হুমুনিয়া চাবিলে। শেষত শক্তি-বেথা আৰু বৃষ্টি-বেথাৰ অন্তৰ্দ্ধানত মাথোন গোলাপৰ মুখত হাঁহিব পোহৰ বিৰিঙি উঠিল; বাসন্তীয়ে উলহ-মালহেৰে পূৰ্বৰূপ ঘূৰাই পালে।

দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰ

চাকনৈয়া (১৯৫৮) ; নিকদ্দেশ (?)

গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ সহকাৰী প্ৰযোজক দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ শুকুমাৰ কলা-কুশলতাৰ বিশেষ পৰিচয় পোৱা যায় তেওঁৰ খুছটীয়া ৰচনাৱলীত আৰু ধেমেলীয়া চৰিত্ৰ ৰূপায়ণত। তেওঁৰ আঠদশ-সম্বলিত 'চাকনৈয়া' আৰু 'নিকদ্দেশ' প্ৰকাশিত নাট (অপ্ৰকাশিত দুই-চাৰিখনো আছে) ; 'চাকনৈয়া'ৰ ৰচনাকাল ১৯৫৫; পূৰ্ব নাম 'টেক্সি-ড্ৰাইভাৰ'।

যুগ-যুগান্তৰ ধৰি সাহিত্যত আদৰ্শ-স্থাপন-প্ৰয়াস চলি আহিছে আৰু আজিও সেই আৱহমান ৰীতিৰ অশুধা হোৱা নাই। এই নাটখনতো নাট্যকাৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আদৰ্শ চৰিত্ৰ-প্ৰতিষ্ঠা। টেক্সি-ড্ৰাইভাৰ 'জীৱন'ক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই কাহিনীৰ প্ৰস্তুতি আৰু এই চৰিত্ৰটোকে সজীৱ আৰু শক্তিশালী কৰিবৰ বাবে বিপৰীত-ধৰ্মী 'গুৰিন' (গোৱিন) চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি। জীৱন অশিক্ষিত সমাজৰ অৱহেলিত, অনাদৃত,

অথচ, অতুল মানৱীয় গুণ-সম্পন্ন। জীৱনৰ ভায়েক গুৰিন শিক্ষিত, সম্ভ্ৰান্ত, সমাজিক লক্ষ-প্ৰতিষ্ঠা ব্যক্তি, অথচ, উদাত্ত, উচ্ছৃঙ্খল, মদগী। মদ-গৰ্ভত ধৈৰ্য্যচ্যুত হৈ গুৰিনে এদিন ককায়েক জীৱনৰ গালত হাত লগাবলৈকো কুঠা বোধ নকৰিলে। এইখিনিত নট্য বস্তুৰ শীৰ্ষবিন্দু। শেষত গুৰিনৰ অল্পভাপ-দণ্ড অন্তৰখনৰ পৰা নিজৰি নিজৰি ওলোৱা মৰ্মবাণী-সমূহত আত্মতৰ্ক যি মহান আদৰ্শ স্থাপিত হৈছে, সেয়ে নাটখনৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ—“কব নোৱাৰো কিয় উচ্চ-শিক্ষিতা কমলাৰ প্ৰবোচনাত পৰি এক দুৰ্বল মুহূৰ্তত আজি তোমাৰ গালত হাত দিছিলো। কৌৱা ককাইদেও, কিয় দিছিল। বন্ধকত নবৌৰ একেডালি হাব মোৰ ঠেংধৰ কাৰণে? কিয় চলাইছিল। দিন-বাত টেঙ্গি মোৰ নিচিনা এটা কুলাঙ্গাৰক শিক্ষিত কৰি দেউতাৰ পৱিত্ৰ নামত কলঙ্ক আনিবলৈ?” গুৰিনৰ চৰিত্ৰত মানসিক অন্তৰ্ঘৰ্ষ স্পষ্ট; পাবিত্ৰাৰিক নাটৰূপে ইয়াৰ মূল্যাঙ্কন হ'ব পাৰে।

অকণ শৰ্মা

জিনটি (১৯৬২); ত্ৰিনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য ('৬৭)

গুৱাহাটী অনাৰ্ঠাৰ কেন্দ্ৰৰ সহকাৰী প্ৰযোজক অকণ শৰ্মাৰ ওপৰত নাম দিয়া নাট দুখনৰ ভিতৰত প্ৰথমখন পৰ্বত-ভৈয়ামৰ সম্প্ৰাতি-মুচক। পৰ্বতীয়া নাচনী গাভৰু এজনী; জিনটি তাইৰ নাম। লুইত চলিহা (“চালিহা”) নামৰ ভৈয়ামৰ সৈনিক এজনক তাই মনে-চিতে ভাল পায়। কিন্তু বিধাতাৰ নিৰ্মম দৃষ্টিত অপূৰণ পূজাৰৰ গোপন সবসীত ছয়ো ডেকা-গাভৰু অকালতে ডুব গ'ল। কেৱে কাকো নিচিনিলে, কেৱে কাকো নাজানিলে। দ্বিতীয় নাটখন অনাৰ্ঠাৰ নাট ৰূপে ‘এয়া গন্ত’ নামত প্ৰচাৰিত হৈছিল। বাঠি বহুৰ বয়সীয়া সাহিত্য-সেৱী নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই বাৰখন কৈ নাট লিখিলে। কিন্তু এখনৰ পৰাও বাইজৰ গঁহাৰি নাপায়। তথাপি ত্ৰয়োদশ-খন নাট লিখি, কোনো এক নিৰ্দিষ্ট দিনত তাৰ মঞ্চাভিনয়ৰ বিপুল ব্যৱস্থা কৰিছে। দৰ্শক কিন্তু এজনো নাহিল। উৎকট চেষ্টা কৰিও বাবে বাবে বিফল হোৱা বেচাৰা ভট্টাচাৰ্য্যৰ চৰিত্ৰত চেক্সপিয়েৰৰ বিষয় ধীৰৰ আংশিক লক্ষণ নিহিত হৈছে (“Grand attempt and grand failure”)। তেওঁৰ অভিনয়ৰ বিৰাট আয়োজন-প্ৰণালী নাট্যিক উৎসৃকাৰ হেতু। সেয়ে অভিনয়-আবহুতিৰ প্ৰাক্-মুহূৰ্ত পৰ্যন্ত অসকাৰীৰূপে স্থিতি লাভ কৰি কাহিনীৰ বিভিন্ন স্তৰৰ সংহতি বন্ধাত সহায় কৰিছে। শূন্য প্ৰেক্ষাগৃহ অৱস্থাত কাহিনীয়ে শীৰ্ষ বিন্দুত উপনীত হৈ নায়কৰ আত্মবিলোপ-দৃষ্ট সমাপ্তি লাভ কৰিছে। এক-চৰিত্ৰ-প্ৰধান এই নাটখনত নিবাৰণৰ অনিৰ্ণায় প্ৰত্যাহা বাকী কেইটা চৰিত্ৰকে একেৰায়ে মান কৰি পেলালে। এই চৰিত্ৰটোৰ

অনুকূপ চৰিত্ৰৰ বাবে হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ ‘গ্ৰন্থমেধ যজ্ঞ’ (১৯৩৮) নাটৰ পুষ্প আৰু ফণী শৰ্মাৰ ‘কিয় ?’ (’৬১) নাটৰ প্ৰদীপৰ আত্ম-বিলোপৰ আকৃষ্ট প্ৰয়াস তুলনীয়। আধুনিক নাটৰ সততে বৰ্জিত সুদীৰ্ঘ স্বগতঃক্তি এই নাটখনত দোষ নহৈ গুণহে হৈছে। নিবাৰণৰ মুখত বিকৃত মন্তিকৰ অসংযত অসংলগ্ন প্ৰলাপকপে চৰিত্ৰটোৰ সৈতে খাপ খাই পৰাত নিবাৰণৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত ই বিশেষ সহায় কৰিছে। তেওঁৰ ছয়োখন নাটেই অনাতাঁৰ নাটৰ মঞ্চকণ; ছয়োখনেই হৃদয়-কলেবৰ একাঙ্কিকা-সদৃশ, ককণ-বস-সিক্ত আৰু ভাব-গধুৰ। দ্বিতীয়খন অগ্ৰতম শ্ৰেষ্ঠ নাটকপে ‘অসম সাহিত্য সভা’ৰ পুৰস্কাৰ-প্ৰাপ্ত (১৯৬৭-১৯৬৮)।

শিৱপ্ৰসাদ বৰুৱা (ছদ্মনাম—শিপ্ৰা বৰুৱা) কাণকটা (’৫১)

শিৱসাগৰ অঞ্চলৰ টিয়কনিবাসী শিৱপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ছদ্মনাম ‘শিপ্ৰা বৰুৱা’। বৰুৱাই কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা বি-এ ডিগ্ৰি লৈ, কাহানিও কোনো চাকৰিলৈ মন নেমেলা, আজীৱন স্বাধীন ব্যৱসায় কৰিয়েই জীৱিকা উপাৰ্জন কৰিছে। সাহিত্য আৰু সংবাদ-সেৱাই তেওঁৰ প্ৰধান উপজীব্য আৰু ইয়াৰ যোগেদিয়েই তেওঁ অসমীয়া সাহিত্য উৰাললৈ যথাসাধ্য বৰঙণি যোগাইছে। কবিতা, গল্প, লঘু বচনা, সমালোচনা—প্ৰতিটো বিষয়তে বৰুৱাৰ কিছু হাত আছে। ‘মহাশূল’, ‘শূলজাৰ’ আদি কবিতা পুথি, ‘পেটাকোট’, বেবি অস্তিন’ আদি গল্প, ‘কাণকটা’, ‘দমবাদমন’ আদি নাট লিখি আৰু ‘বৰদৈচিলা’ আদি উচ্চমান-বিশিষ্ট আলোচনী সম্পাদন কৰিও তেওঁ সাহিত্যিক গুণকেবিৰ পৰিচয় সময়ে সময়ে দি আহিছে।

‘কাণকটা’ তিনি-অঙ্কীয়া প্ৰহসন। কাণকটা নামৰ মানুহ এজনে মাটি এছিকটাৰ বাবে কিদৰে আকোৰগোজালি ভাব লৈ নানা লঘু-লাঞ্ছনা সজু কৰিব লগীয়া হৈছিল, তাৰে এটি ধেমেলীয়া দৃশ্য ইয়াত দেখুওৱা হৈছে। গাওঁখনৰ ধূমকেতু-সদৃশ এই মানুহটোৱে এনে ক্ষুদ্ৰ মনোহুস্তি পোষণ কৰি বখাৰ বাবেই এবাৰ এখন কাণ হেৰুৱালে। দ্বিতীয়বাৰ আকৌ ভলুকা বাঁহ থকা এনল মাটিৰ বাবে ওচৰচুবুৰীয়াৰ সৈতে কাজিয়া-পেচাল পাতি, ইখন কাণো হেৰুৱাব লগাত পৰিল। ইপিনে তেওঁৰ জীয়েক পছমী শত্ৰুপক্ষীয় মোহনৰ প্ৰণয়-প্ৰাৰ্থিনী হৈ এদিন ভুংক কৰে বাপেকৰ ঘৰ এৰি মোহনৰ পৰ্জাত বসতি ললেগৈ। অথচ এইমোহনকে কাণকটাই এদিন মাধ মাৰ সোধাইছিল, আৰু তাৰ বাবে শেষত সি নিজকে নিজে আক্ষেপ কৰিছে এইদৰে—“মোৰ মাটিৰ খকু বৰ বেছি হৈছিল। আজিৰ পৰা আৰু খকু নাৰাঢ়ে বৰকঠীয়া।... ..উইতিয়েই মোক অস্তিৰ সময়ত মুখত পানী দিব লাগিব।” (৩য় অঃ ১ম দৃঃ)। বচনাখনি কেৱল ধেমেলীয়াই

নহয়, শিক্ষাপ্ৰদো। কাজিয়া লাগি মাহুহ এজনৰ কাণ কাটি পেলোৱা বিষয়গোড় নাট্যিক অভিব্যক্তনা অকণ আছে যদিও, বেজবকৱাৰ ‘লিভিকাৰ্হে’, ‘পাঁচনি’ আদিবি দৃষ্টি গহত গক উঠা অলৌকিক দৃশ্য ইয়াত নাই। গতিকে ই লঘু পৰ্য্যায়ৰ প্ৰহসন (ব. ইংৰাজী ‘কাৰ্ট্’) নহয়; বেণুধৰ বাজখোৱাৰ ‘তিনি ঘৈণী’ বা গোহাঞি বকৱাৰ ‘ভূত নে ভ্ৰম’ৰ দৰে শিক্ষাপ্ৰদ প্ৰহসন।

বিবিধিকুমাৰ বকৱা

(ছদ্মনাম—বীণা বকৱা, কলনা বকৱা; ১৯১০—); এবেলাৰ নাট (১৯৫৫)

কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা পালী বিষয়ত এম্-এ উপাধি লৈ বিবিধিক বকৱাই লণ্ডনৰ পৰা ডক্টৰেট (P. H. D.) উপাধি পায়। প্ৰথমতে ডেৰ্ট কিছুদিন কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয় আৰু গুৱাহাটী কটন কলেজত অধ্যাপক আছিল; শেষত গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ‘কলা-শুক’ (Dean of the Faculty of Arts) পদত অধিষ্ঠিত হয়। অসমীয়া সমালোচনা-সাহিত্যত আৰু গৱেষণা-পৰিচালনাত ডেৰ্টৰ বিশেষ বৰঙণি আছে; ‘A Cultural History of Assam’ ডেৰ্টৰ এই বিষয়ৰ শ্ৰেষ্ঠ অৱদান। সমালোচনাৰ উপৰিও, ডেৰ্ট ছদ্মনামত দুই-এখন গল্প-উপজ্ঞাস আৰু নাটো লিখিছিল। ‘বীণা বকৱা’ ছদ্ম নামত লিখা ডেৰ্টৰ একেখন প্ৰকাশিত নাট ‘এবেলাৰ নাট’ এখনি কলা-কুশল কোমল বচনা; বৈশিষ্ট্য এই যে, ইয়াৰ সমগ্ৰ নাট্য কাহিনী নিপুণ কৌশলেৰে একেটা দৃশ্যতে এবেলাৰ ভিতৰতে ঘট। যেনকৈ দেখুওৱা হৈছে। বিষয়বস্তু—প্ৰাচীনৰ সৈতে আধুনিক চিন্তাধাৰাৰ হুমুল সংঘৰ্ষ, আদৰ্শৰ সংঘাতত পিতা-পুত্ৰৰ বাদ-বিসম্বাদ। পৰিণাতত, প্ৰাচীনপন্থী সবলমতি ধৈৰ্য্যচৰণ বকৱাৰ অকালমৃত্যু। ককণবসত কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিল। আধুনিক একাডিকাব অন্ততম লক্ষণ-বিশিষ্ট বচনা ৰূপে এই নাটখনিয়ে অনুষ্ঠান-বিশেষত আদৰণি লাভ কৰা দেখা যায়।

কণী ডালুকদাৰ

শিবোনাৰ আঁৰত (১৯৫৪); জুয়ে পোৰা সোণ (’৬৭)

নাট্যশিল্পী কণী ডালুকদাৰ এসময়ত গুৱাহাটী অনাৰ্ভাৰ কেন্দ্ৰৰ বিষয়া আছিল, পিছত ‘দৈনিক অসম’ৰ সহকাৰী সম্পাদক ৰূপে কাৰ্য্যভাৰ গ্ৰহণ কৰে। অসমীয়া সাহিত্যত, বিশেষকৈ একাডিকা আৰু অনাৰ্ভাৰ-নাটত ডেৰ্টৰ নিপুণ হাতৰ পৰিচয় পোৱা যায়। ওপৰত উল্লিখিত ‘শিবোনাৰ আঁৰত’ (‘বামধেয়’ ৭ম বছৰ ১১ম সংখ্যা) একাডিকা খনি পোনতে গুৱাহাটী অনাৰ্ভাৰ কেন্দ্ৰৰ ৰোগেদি প্ৰকাশিত হৈছিল।

ইয়াত দেখুওৱা হৈছে তিব্বোতাৰ ঈৰ্ষা-বহিৰ্ব এক সকৰুণ পৰিণতি। বিত্তীয়খন সৰ্বভাৰতীয় অষ্টম নাট-সমাবোহত পুৰস্কাৰ-প্ৰাপ্ত উচ্চ-মান-বিশিষ্ট সামাজিক নাট, ষষ্ঠ-সপ্তম দশকত চীন-ভাৰত-সংঘৰ্ষৰ পটভূমিত ৰচিত। অসমীয়া চৰিত্ৰৰ উপৰিও, ইয়াত আছে মোনপা, নেপালী আৰু চীনদেশীয় চৰিত্ৰ। নেপালী স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ পেমা, মোনপা স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ কেছিং নাটখনৰ অন্ততম প্ৰধান ৰসৰ আলম, ৰমণীয় লোভনীয় সম্পদ। দিল্লীত অনুষ্ঠিত সৰ্বভাৰতীয় নাট-সমাবোহত ইয়াৰ বহুল প্ৰচাৰ হয়; সেই সময়ৰ ইংৰাজী কাকত এখনৰ মন্তব্য এষাৰ তলত উদ্ধৃত কৰা হ’ল—“Playwright Phani Talukdar exaggerates neither the bravery of our soldiers nor the Chinese ferocity. He has great deal more to say of the helpless wives and sons and daughters of those who perished fighting” [‘Indian Express’ 11th. Dec., 1963] অৰ্থাৎ নাটখনিত অল্প-পৰিসৰৰ ভিতৰতে মানৱীয় আৱেগ-অনুভূতি জগাই তোলাৰ চতুৰ প্ৰয়াস আছে, তেজ-উত্তলোৱা বহির্দৃশ্যৰ সমাৱেশ নাই, চমক লগাব পৰা অতিবৰ্জনা নাই।

চৈয়দ আব্দুল মালিক (মৃ: ১৯১৯—)—ৰাজজোহী (১৯৫৭)

স্বৰ্গদেও চন্দ্ৰকান্তসিংহৰ নলে-গলে লগা সখিয়ক সংৰামক নায়ক ৰূপে অঙ্কিত কৰি যোৰহাট কলেজৰ অসমীয়া বিষয়ৰ অধ্যাপক খ্যাতনামা গল্পশিল্পী চৈয়দ আব্দুল মালিকে ‘ৰাজজোহী’ নাট ৰচনা কৰিছে। ইয়াৰ আগতে বেজবৰুৱাৰ ‘বেলিমাৰ’ (১৯১৫) আৰু নকুল ভূঞাৰ ‘বদন ৰবকুকন’ (১৯২৭) নাটত সংৰামৰ চৰিত্ৰ বুৰঞ্জীৰ অনুকৰণত মাথোন অঙ্কিত হৈছিল—বদনৰ দৰে সংৰামো দেশজোহী। কিন্তু মালিকৰ সংৰাম ৰাজজোহী, সমকালীন ৰাজনৈতিক পৰিস্থিতিৰ এক বিজোহী মনৰ অলস্ত প্ৰতীক। দেশৰ অগণন নিৰীহ প্ৰজাক অত্যাচাৰী ৰাজশাসনৰ পৰা মুক্ত কৰাটোৱেই আছিল বদনৰ দৰে সংৰামৰো ইচ্ছা। এইজন সংৰাম মণিৰাম-পিয়লি ফুকন আদিৰ দৰে খামি-ডাঠ বীৰপুৰুষ। সেয়েহে, যেতিয়া ৰাজ-আদেশত তেওঁৰ নিৰ্বাসন দণ্ড হ’ল, তেওঁ কয়—“মোৰ দেহাটো য’তেই নাথাকক, মোৰ মনটো, মোৰ প্ৰাণটো এই অসমতেই চিৰদিন থাকিব। মোৰ দেহাটোক নিৰ্বাসন দিব পাৰে, কিন্তু মনটোক নিৰ্বাসন দিব কেনেকৈ?” (৭ম দৃ:)।

(৩) অসমীয়া একাঙ্কিকা

অজ্ঞাত সাহিত্যত আধুনিক একাঙ্কিকা নাতুত-নাৰ্জত সন্নিহিত হব পাৰে; কিন্তু অসমীয়া সাহিত্যত নহয়। অসম বহুত একাঙ্কিকাক ন-হোৱালী বুলি কৰা কাব্যিক

স্বপ্ননি বিজ্ঞানটোও একপক্ষে সমর্থন কৰিবলৈ টান। আমাৰ মতে ই ন জোৱালী নহয়, ন-সাজ পিন্ধা আইতাজনীহে, যেন মুখত সেলেঙি লগাই নাভিনীৰ বিয়লি চাবলৈ আকৌ এবাৰ তাহানিৰ গাভৰু জনী যেন হৈ চাপলি মেলি ওলাই আহিছে।

সুদূৰ অতীতৰ পৰাই কামৰূপৰ ঢুলীয়া অনুষ্ঠান-সমূহত একাডিক-সদৃশ লৌকিক দৃশ্য-প্ৰদৰ্শন ব্যৱস্থা প্ৰাচলি। ইয়াৰ ভাষা আছিল সবল সহজ কথিত গল্প। বৈষ্ণৱ যুগত একাডিকাৰ এটা নতুন ঢল উঠিল ব্ৰজাবলী-মাধ্যমত। সেয়ে আধুনিক যুগলৈকে বৈষ্ণৱ সত্ৰাধিত প্ৰায় একে বীড়িত চলি আহিছে। সমান্তৰাল ভাবে আধুনিক যুগত আকৌ এবিধ একাডিকাৰ উদ্ভৱ হ'ল। ইয়াৰ প্ৰকাশ-মাধ্যম গল্প, পত্ৰ বা ছয়োটা বীড়িৰে সংমিশ্ৰণ। আধুনিক একাডিকাৰ বচনা-বীড়িত ক'বৰাত কেতিয়াবা কিবা বিষয়ত কম-বেছি পাৰ্থক্য অৰুণ দেখা বাবেই, তাক আমি ৰূপা কাউৰী যেন দেখাৰ কোনো কাৰণ নাই। অশান্ত নাট-নাটিকাৰো যি নীতি বা মান-দণ্ডেৰে আলোচনা-সমালোচনা কৰা হয়, একাডিকাৰ বেলিকাও তাৰ অন্তৰ্গত হ'ব নেলাগে। বৰ্তমান অসমীয়া একাডিকা সমালোচনা ক্ষেত্ৰত এই কেইটা মত-বাদ প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা দেখা গৈছে—

- (১) লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা আধুনিক একাডিকাৰ পথ-প্ৰদৰ্শক বা অগ্ৰণী;
- (২) আধুনিক একাডিকা পান্চাত্যৰ অৱদান;
- (৩) স্থান-কালৰ ঐক্য, পৰিধিৰ নাতিদীৰ্ঘতা: ইয়াৰ অন্তৰ্গত ধৰ্ম;
- (৪) এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটেই একাডিকা।

লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ একাডিকাৰ ভূমি চাহ নো হওঁতেই আমাৰ সাহিত্যত কেবাখনো একাডিকাই যুৰ জলিকাই থিয় দিছিল। প্ৰকাশৰ ক্ৰমানুসাৰে তাৰে কেইখন মানব এখন ডালিকা দিয়া হ'ল—পৰীক্ষা (১৯০৮)—শৰৎ গোস্বামী; কপিলা-সৱাদ (১৯১১) সুদৰ্শন শৰ্মা ('উষা' ১৮৩০ শক); দেৱযানী ('১১); নোমল, পাঁচনি, চিন্তাবপ্তি-নিকবপ্তি ('১৩); গদাধৰ বজা ('১৮; বাঁহী ১৮৪০ শক)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা; বিশ্বনাট (('২০; 'চেতনা' ১ম বছৰ)—অম্বিকাগিৰি বায় চৌধুৰী; পুনৰ্জন্ম ('২১)—দীন বেধি; কুৰি শতিকাৰ গুৰু দশকৰ আগতে আধুনিক একাডিকাৰ সংখ্যা একুৰি কৰ কোনো-মতেই নহয়। এইবোৰ সেই সময়ৰ আলোচনীত আৰু দুই-এখন কিছুপ আকাৰতো প্ৰকাশ হৈছিল। লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ একাডিকা বোবো পোনতে 'আৱাহন'ত প্ৰকাশ হয়; 'আৱাহন'ৰ প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯২৯ চন আৰু তেওঁৰ নাটবোৰো '২৯ চনৰ পিছতহে ছপা হয়। তেওঁৰ 'প্ৰজাপতিৰ ভুল' নামৰ নাটখন অসমীয়া একাডিকাৰ পথ-প্ৰদৰ্শক বুলি কোনোবা একনে হয়তো ভুলতে এবাৰ বক্তব্য কৰিছিল ('সুনীলাক মতিভৰ')। কিন্তু এই একেটা বক্তব্যকে সিদ্ধান্ত স্বৰূপে প্ৰেৰ

কৰি লৈ, বহুতে তাৰ পুনৰ্লেখ কৰি থকাটোহে অসহনীয় আৰু অবাঞ্ছনীয় হৈ পৰিছে। আমি জনাত এই নাটখন দুই-অঙ্কীয়াহে, আৰু পথ-প্ৰদৰ্শক বুলি ধৰি লব লাগিলে, পূৰ্ব-প্ৰকাশিত অভাবোৰ নাট-নাটিকাৰ বহিঃ-উৎসৱ পাতি লব লাগিব। লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ নামত এতিয়ালৈকে যি কেইখন প্ৰকাশিত নাট পোৱা গৈছে, তাৰ ভিতৰত একাধিক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটহে অধিক, একাঙ্ক কম। তেওঁৰ প্ৰতিভা একাধিকাৰ গুণীত পেলাই বিচাৰ নকৰি আহল-বহল ক্ষেত্ৰত বিচাৰ কৰাটোহে যুক্তি-সঙ্গত। একাধিকাই তেওঁৰ কোমল হাতৰ পৰশ পাই ধৰক্-বৰক্ কৈ থিয়-দঙা দিব ধৰিছিল মুঠেই, গা টঙাবলৈ নেপালে। সেইদৰে গল্পসাহিত্যয়ো। তথাপিও, একাধিকাতকৈ তেওঁৰ গল্প-সাহিত্যৰ প্ৰভাৱ বেছি। তেওঁৰ ‘ব্যৰ্থতাৰ দান’ আৰু ‘চিৰাজ’ গল্পৰ আলমত পৰৱৰ্তী সাহিত্যিকে গল্প-নাট লিখাৰ উদাহৰণ পোৱা যায়। বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশক পৰ্য্যন্ত অসমৰ মঞ্চত কেতিয়াবা সুদীৰ্ঘ গহীন নাটৰ মঞ্চাভিনয়ৰ পাছত লঘু চিত্ৰ-সম্বলিত ধেমেলীয়া নাট একোখনৰ অভিনয় দেখুওৱা এটা ৰীতি আছিল। এই উদ্দেশ্যে সেই সময়ত বহুতো একাধিকা ৰচিত হয়। লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ সমস্তা-বহুল সামাজিক চিত্ৰৰ তাত স্থান নাছিল। মান-বিশিষ্ট সেই নাটবোৰ সুখপাঠ্য আৰু শিক্ষাপ্ৰদ। সভা-সমিতিত আবৃত্তিৰ বাবেও, সেই সময়ত বহুতো একাধিকা অথবা তেনে ধৰণৰ চুটি চুটি দৃশ্য-কাব্য ৰচিত হয়; সেইবোৰ প্ৰায়েই লঘু আৰু হাস্যৰসাত্মক। শৰ্মাৰ নাট্যাৱলীৰ স্থান তাত নাই। আমাৰ দুৰ্ভাগ্য, তেওঁৰ প্ৰতিভা বিকশিত আৰু বিস্তাৰিত হবলৈ নো পাওঁতেই বিধিয়ে অতি কোমল বয়সতে এই গৰাকি উঠি অহা সোণামুৱা নাট্য-শিল্পীক আমাৰ মাজৰ পৰা অজানপুৰীলৈ অকালতে লৈ গুচি গ’ল।

(২) আধুনিক একাধিকা পাশ্চাত্য অৱদান বুলি কৰা মন্তব্য একপক্ষীয়। ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট কেইখনত আজিক অবিহনে কোনো বিষয়তে পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ নাই। ‘পৰীক্ষা’, ‘দেৱযানী’ পৌৰাণিক, ‘নোমল’, ‘পাঁচনি’, ‘চিকৰপতি-নিকৰপতি’, লৌকিক সাধুকথাৰ ওপৰত ৰচিত ধেমেলীয়া নাট; ‘গদাধৰ ৰজা’ কাল্পনিক; বাকীবোৰ সামাজিক। ইয়াৰ কোনোখনতে পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ নাই। তদুপৰি আধুনিক একাধিকা-সংজ্ঞা-প্ৰাপ্ত ইংৰাজী নাটবোৰ (one-act plays) প্ৰকাশ আৰু প্ৰচাৰ হবলৈ সৰহ দিন হোৱা নাই। ১৯৪০ চনৰ পাছতহে অসমীয়া দুই-এখন একাধিকাই পাশ্চাত্য প্ৰভাৱত গঢ় লোৱা দেখা যায়।

(৪) স্থান-কালৰ ঐক্য, ৰচনাৰ নীতিদীৰ্ঘতা প্ৰভৃতি একাধিকাৰ অন্ততম ধৰ্ম হব লাগে বুলি যি এটা উপকল্প নীতি সাধৰণতে মানি লোৱা হৈছে, সিও একপক্ষীয় মাথোন। কেইবছৰ মান আগতে আন্তঃ-বিশ্ববিদ্যালয় নাট-প্ৰতিযোগিতা আৰু

অশ্ৰাৱ্য নাট্যাৱলীৰ কিছুমানে প্ৰতিযোগিতা পৰিচালনা সুবিধাৰ বাবে কেতিয়াও বিধি-বিধান যুগুত কৰি লৈছে। ইয়াৰ ভিতৰতে সোমাই পৰিল স্থান-কালৰ ঐক্য, নীতিদীৰ্ঘতা প্ৰভৃতি বান্ধবোৰ। গতিকে এনে বিধৰ সংকীৰ্ণ উদ্দেশ্যমূলক বিধি-বিধান কেইটামানে অসমীয়া একাডিকাৰ সনাতন ধৰ্ম নিয়ন্ত্ৰিত কৰিব নোৱাৰে; এইবোৰ বিধি-বন্ধন সাময়িক আৰু সীমাবদ্ধ। এনেবোৰ জিজিবিৰে একাডিকা স্পন্দনীয়ক পিছৰাবলৈ কৰি ৰাখিব পৰা নাযাব। ই এটা বাৰ্থ প্ৰয়াস, সীমাবদ্ধ আৰু উদ্দেশ্যমূলক।

(৪) এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটকেই একাডিকা বোলা হয়। শব্দ-বিজ্ঞানৰ ফালৰ পৰা চালে ‘একাঙ্ক’ আৰু ‘একাডিকা’ৰ এটা পাৰ্থক্য ওলাই পৰে; সেই মতে একাঙ্কৰ ক্ষুদ্ৰ ৰূপ হলেহে একাডিকা বুলিব লাগে (যেনে, নাট—নাটিকা, পুস্তক—পুস্তিকা)। কিন্তু কাৰ্য্যক্ষেত্ৰত এই পাৰ্থক্য মানি চলা নাযায়। প্ৰকৃততে, অসমীয়াত নাট, নাটক, ৰূপক আদি শব্দৰ যিদৰে কোনো পাৰ্থক্য মানি চলা নহয়, একাঙ্ক, একাডিকা ক্ষেত্ৰতো তেনে। কেৱল ‘অসমীয়া নাট’ বা ‘অঙ্ক’ শব্দটোহে একমাত্ৰ বৈষ্ণৱ যুগৰ একাঙ্ক নাট-সমূহক বুজাবলৈ প্ৰয়োগ কৰা হয়। এই নামাকৰণৰ যুক্তি-যুক্ততা লৈও এসময়ত ৰাদানুৱাদ হৈছিল আৰু শেষত এয়ে সিদ্ধান্ত হ’লগৈ যে, অশ্ৰাৱ্য গুণাগুণ যিকিয়েই নাথাকক লাগে, এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট হোৱা বাবেই ইয়াৰ এই নাম।^১ আধুনিক একাডিকা সমূহতো এই যুক্তি আৰোপ নকৰিব কোনো প্ৰশ্ন হুঠে অৰ্থাৎ দৃশ্য, পট, গৰ্ভাঙ্ক আদি বিভাগ-অনুবিভাগ যিমানেই কি নাথাকক লাগে, নাট্য-কলেবৰ অথবা নাট্য-বস্তুৰ পৰিধি যিমানেই বিস্তীৰ্ণ নহওক লাগে, এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট দৃশ্যকাব্য মাত্ৰেই একাডিকা। ইংৰাজীতো একাধিক দৃশ্য-সংযুক্ত নাটক একাডিকাৰ ভিতৰত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে, যেনে ‘A king’s hard bargain’ by Lt. Col. W. P. Drury তিনি-দৃশ্য-সংযুক্ত, ‘Aucassin and Nicolette’ by Clifford Bax তেৰ-দৃশ্য-সম্পন্ন নাট। এই দৃষ্টিকোণৰ পৰা এইবোৰ নাট একাডিকা—হৰ্গৰৰ বৰঠাকুৰৰ ‘চাকনৈয়া’ (আঠ-দৃশ্য), সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তীৰ ‘অভিমান’ (পাঁচ-দৃশ্য), আনন্দ শৰ্মাৰ ‘ঘাট-প্ৰতিঘাট’ (পাঁচ-দৃশ্য), সত্যপ্ৰসাদৰ ‘জ্যোতি-বেধা’ (আঠ-দৃশ্য)—প্ৰতিখন নাট যথেষ্ট দীৰ্ঘকাল, স্থান-কাল-ঐক্য-বিহীন। তথাপিও ওপৰৰ যুক্তিৰ পৰা এইবোৰ একাডিকা পৰ্য্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত নকৰি নোৱাৰি। অসমীয়া নাটবোৰতো দৃশ্য-বিভাগ দেখাওঁতে নাই, কিন্তু কাৰ্য্যক্ষেত্ৰত আছে [‘অসমীয়া নাট’ আখ্যা ৩:]। আজিকালি এনে দুই-চাৰিখন নাটো ওলাইছে য’ত অঙ্ক, দৃশ্য আদি কোনো নামেই নাই, যেনে, ফুল

১ [৩: ‘অসমীয়া নাট’—‘আৱাহন’ সংখ্যা ১০৪০ চনৰ আশে-পাশে—ভীৰৱাৰ শৰ্মা আৰু বিধিকিছুৱাৰ বৰুৱাৰ প্ৰবচনালী]

দাসৰ, '১৮৫৭' নটা 'পৰিস্থিতি'ত বিভক্ত; নগাওঁ নাট্য সমিতিৰ 'পিয়লি ফুকন'ৰ বিভাজন নীতি বিষয়-সূচক। নকলেও হয় যে, প্ৰতিটো বিভাজন এক অঙ্ক বা দৃশ্য-ভূম্য মাথোন।

মুঠতে কবলৈ গ'লে, অঙ্ক, দৃশ্য আদি বিভাজন সংজ্ঞাবোৰ সমালোচনা-ক্ষেত্ৰত একেবাৰে উপকৰা। বচনাৰ গুণ-ধৰ্ম চাইহে প্ৰকৃত বিচাৰ হ'ব লাগে। অনুমান হয়, অসমীয়া একাঙ্কিকাই আজি যি যোগকট শব্দৰ ৰূপ লোৱাৰ উপক্ৰম কৰিছে, কালক্ৰমত সি টকিব নোৱাৰিব। একাঙ্কিকাই তাৰ নিজা গতিত আগবাঢ়ি আহিছে, যোগকট শব্দৰূপে নিয়ন্ত্ৰিত হৈ একাঙ্কিকাক কোনো এবিধ সূকীয়া শ্ৰেণীৰ নাট স্বৰূপে নধৰি অস্তাশ্ৰয় নাট-সমালোচনাৰ পদ্ধতিত সমালোচনা কৰাহে যুগুত। অস্তাশ্ৰয় নাটৰ দৰে ইয়াৰো বিষয়-বস্তু পৌৰাণিক, সামাজিক আদি হ'ব পাৰে; বসব পিনৰ পৰা চালে ইও কমেডি, ট্ৰেজেডি বা উভয়ৰে সংমিশ্ৰণ হ'ব পাৰে; নাটকীয় 'সঙ্কী', 'সংঘাত' আদি ইয়াৰো অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গৰূপে বিচাৰ্য্য বিষয়। পাশ্চাত্য সমালোচকৰ দৃষ্টিতো ই একে নহয়। বহুতে একাঙ্কিকা হুস্থ-অবয়বী বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে যদিও, ইয়াৰ বিৰুদ্ধ মতো নোহোৱা নহয়—"The one-act play is distinguished technically from the full-length play, not by the time required for its presentation, nor by the number of its pauses marked naturally by the dropping of the curtain, but by its purpose and its mood. The purpose of the one-act play is to produce a single dramatic effect with the greatest economy of means that is consistent with the utmost emphasis; and its mood is derived reasonably from a central insistence upon the factor which was finely phrased by Poe as "totality of impression" (Hamilton).

এই সংজ্ঞাও নিৰ্ধৃত নহয়; কিয়নো, নাটমাত্ৰতে ভাবৰ ঐক্য ("Totality of impression") অপৰিহাৰ্য্য। পৰম্পৰ সঙ্গতি-বিহীন ঘটনা-পৰম্পৰাই বা বিক্লিপ্ত কাহিনী কেতখিনিৰে নাট্য ধৰ্ম বন্ধা কৰিব নোৱাৰে; সঙ্কী, সংঘাত আদি সৃষ্টিত বাধা পৰিব; কাহিনীৰ ঐক্য অবিহনে ভাবৰ ঐক্য সাধন অসম্ভৱ; আৰু ই সকলোবিধ নাটতে সমানে আবশ্যকীয়। অষ্ট্ৰীয়া নাটবোৰত অঙ্ক-বিভাজন ৰূপে 'অঙ্ক' নামটোৱেই নাই; 'ঐক্যকায় নমঃ' বা এনে কোনো কৃক-নমস্কাৰ-সূচক বচন একাকিৰেহে নাট আবিস্তাৰি হয়। আধুনিক নাট কিছুমানেও ইয়াৰ বদলি ১ম অঙ্ক, ১ম পৰিস্থিতি অথবা বিষয়-সূচক নাম এটা (যেনে, 'পিয়লি ফুকন'ত "বিচাৰ")

গ্ৰহণ কৰিলে; অঙ্কীয়া নাটৰ “নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ”ৰ বদলিও সেইদৰে ২য় অঙ্ক (বা ১ম অঙ্ক ২য় দৃশ্য), ২য় পৰিস্থিতি অথবা বিষয়-সূচক অইন এটা নাম লগে। অঙ্কীয়া নাটত এনে স্থান-কাল-বিভাজন-নিৰ্দেশ প্ৰায় সঙ্গীতৰ মাধ্যমত কাৰ্য্যকৰী কৰা হয়। সেয়ে কালক্ৰমত বহুতো আধুনিক নাটৰ বিভাজন-নীতি হ'ব পাৰে। সেইদৰে অঙ্কীয়া নাটত পদে পদে সূদীৰ্ঘ মঞ্চ-নিৰ্দেশৰ অভাৱ নাই, যেনে—“ওহি বুলি ককমিনি স্বহস্তে পত্ৰ লেখি—ব্ৰাহ্মণক হাতে দেলহ। বেদনিধি হাত পাতি লেলহ। ৰাজকুমাৰিক প্ৰবোধ বুলিয়ে বিপ্ৰ চলল” (‘কল্লিণী-হৰণ’)। আধুনিক একাডিকা কিছুমানতো সূদীৰ্ঘ মঞ্চ নিৰ্দেশ আছে। চলিত মতামুসাৰে এইবোৰ ইব্চেন প্ৰভৃতি পাশ্চাত্য নাট্যকাৰৰ প্ৰভাৱ। আনহাতে, এইবোৰ অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰভাৱ বুলি ধৰি ললেও ভুল হয় কেনেকৈ? অঙ্কীয়া নাট অসমীয়াৰ কোটিকলীয়া সাংস্কৃতিক সম্পদ, পাশ্চাত্য নাট আৰু অভিনয় সিদিনাৰ বস্তুহে। তদুপৰি ইংৰাজী নাট কোনজন নাট্যকাৰে কেইখন পঢ়িছে? কিমান বুজিছে? কিন্তু অঙ্কীয়া নাট আৰু ভাওনা আমাৰ চকুৰ আগৰ সম্পদ। আমি ভাবো, আজি আমাৰ হেবোৱা সংস্কৃতিৰ পুনৰাগমনৰ আগন্তুক হৈছে (‘History repeats itself’); আধুনিক একাডিকাই বৈষ্ণৱীয় অঙ্কীয়া নাটৰ সৈতে খোজত খোজ মিলাই আগবাঢ়ি আহিব ধৰিছে আৰু অচিৰ ভৱিষ্যতে এনে এদিন আহিব যেতিয়া আধুনিক একাডিকা ৰূপে-বস্তু অঙ্কীয়া নাটৰ সৈতে একেটা স্তুতিতে মিলি যাব।

দ্বিতীয় আখ্যা (অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)

মঞ্চ-নিৰ্মাণৰ উল্লেখ্য—‘বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ’ আখ্যাত কোৱা হৈছে, কিদৰে বহিৰাগত শাল-শিল্পীৰ খুন্দাত অসমীয়াৰ এদিন আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ খুটি কেইটাও থবক-ববক হৈ পৰিছিল। তথাপিও তেওঁলোকে হতাশাৰ জুই ফুৰাই থকা নাই; অমৃত হাতীৰ বল লৈ হাতে-কামে লাগি গ’ল। ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু কুৰি শতিকাৰ আদি ছোৱাৰ ভিতৰতে অসমৰ নগৰে-চহৰে কেবাটাও মঞ্চ নিৰ্মিত হৈ উঠিল।

ডিব্ৰুগড়—ডিব্ৰুগড় চহৰত কিদৰে প্ৰথমতে বঙ্গ-প্ৰভাৱত পাশ্চাত্য ধৰণৰ বঙ্গমঞ্চ স্থাপিত হবলৈ পালে, এই বিষয়ে ‘বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ’ নামৰ পূৰ্বৱৰ্তী আখ্যা এটাত আলোচনা কৰি অহা হৈছে। কালক্ৰমত বিভেদৰ সৃষ্টি হৈ আহিল, অসমীয়া সকলে নিজাকৈ ছুৰ্গাপূজা পাতিবলৈ ললে, সুকীয়াকৈ নাটঘৰ এটা সাজিবলৈও মন কৰিলে। পূৰ্বৰ পূজা আৰু ধিয়েটাৰ ঘৰ বঙালীসকলক এৰি দি, বৰ্তমান ছোৱালী হাইস্কুল থকা ঠাইতে তেওঁলোকৰ কল্পিত মঞ্চ নিৰ্মিত হ’ল। এই মঞ্চ খেৰৰ। নাট্যাৰুষ্ঠানৰ প্ৰথম সভাপতিজন আছিল যত্ৰবায় বৰুৱা (১৮৪৭-১৯০৮); তেওঁ স্বনামধন্য মণিৰাম দেৱানৰ চতুৰ্থ ভাৰ্য্যাৰ পুত্ৰ। তাত ১৮৮৫ খৃষ্টাব্দত “জ্ঞানৈক জ্ঞানী”—বচিত ‘অভিমন্ত্য-বধ নাটক’ৰ অভিনয় হয়। পিছত এই বচকজন ভাৰতচন্দ্ৰ দাস বুলি জানিব পৰা হৈছে। ১৮৯২ চনত কোনোবা অজ্ঞাত গ্ৰন্থকাৰৰ ‘শকুন্তলা’ নাট আৰু ১৮৯৩ চনত পূৰ্ণ শৰ্মাৰ ‘হৰধৰ্ম্মৰ্ত্তক নাটক’ আৰু ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক’ৰ অভিনয় হৈছিল। এদিন হঠাতে পূজা-মণ্ডপ আৰু অভিনয়-মঞ্চ একেলগে জুইত জাহ গ’ল। তেতিয়া আগৰ পূজা-মণ্ডপৰ দাতিতে গোলাপচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ মাটিত এটা মঞ্চগৃহ সজা হ’ল আৰু ‘মেঘনাদ-বধ’, ‘দক্ষ-যজ্ঞ’, ‘নল-দয়মন্তী’ প্ৰভৃতি নাটৰ অভিনয় হব ধৰিলে। আকৌ বিপদ আহিল—এদিন অকস্মাতে প্ৰচণ্ড ধুমুহাই মঞ্চগৃহ বগবাই মাটিত লেপেটা খুৱাই চেপেটা কৰিলে। কিন্তু অমঙ্গলত মঞ্চলৰ শত্ৰু-নিৰ্মাদ-ধ্বনি উঠিল। বাগিছাৰ মালভোগ বৰুৱাই এটা পূজা-মণ্ডপ সজাই ৰাইজলৈ আগ বঢ়ালে আৰু গোলাপ বৰুৱাৰ মাটিত বাজহুৱা ধনেৰে এটা পকী মঞ্চও নিৰ্মাণ কৰালে। ১৯২৪ চনত হৰকান্ত শৰ্মা, ডাঃ হৰেকৃষ্ণ দাস আৰু কাৰ্ত্তিকান্ত শৰ্মাৰ প্ৰচেষ্টাত এই মঞ্চই পুনৰ

উন্নতি লাভ কৰি, ১৯২৫ চনৰ পৰা নতুন নতুন দৃশ্যসজ্জাবে সুশোভিত হৈ পৰিল। পঞ্চাশ বছৰৰ পিছত নীলমণি ফুকনৰ সভাপতিত্বত ইয়াৰ 'সোণালী জয়ন্তী' উৎসৱ ছদ্মনিয়াতকৈ মহাপয়োভবে পতা হয়। উৎসৱত লক্ষ্মীনাথ খাৰঘৰীয়া আৰু ইন্দ্ৰিয় চলিহাক সন্মুখীন কৰোৱা হয়। ১৯২০-৪০ চনৰ ভিতৰত এই মঞ্চত অভিনীত হোৱা নাট্যাৱলী এইবোৰ, মনোমতী, সংসাৰচিত্ৰ, বাজনটী, সীতা, আনাবকলি, উকা আদি। '৪০ চনৰ দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ সময়ত মঞ্চঘৰ যুদ্ধ-সামগ্ৰী ৰখা ভঁৰাল-ঘৰলৈ কৰ্পাস্তবিত হোৱাত একেবাহে কেবা বছৰলৈ ইয়াৰ দুৱাৰ জাপ খাই থাকিল।*

কামাখ্যা—'বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ' আখ্যাত কামাখ্যাত মঞ্চ নিৰ্মাণৰ প্ৰথম উল্হ-মালহৰ কথা বহলাই কোৱা হৈছে। আনুমানিক কুৰি শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকৰ পৰাহে ইয়াত অসমীয়া মাটৰ অভিনয় হয়।

হয়ৰবগাওঁ (মগাওঁ)ৰ 'বীণাপাণি টেক'—১৮৭০ খৃষ্টাব্দতে 'বীণাপাণি টেক' স্থাপিত হোৱা বুলি প্ৰমাণিত হয় এই চনৰ মঞ্চ-মোহৰৰ পৰা। ইয়াত প্ৰথম অভিনীত নাট কদ্ৰ ৰবদলৈৰ 'বঙাল-বঙালনী'। মঞ্চ-নিৰ্মাণত আগবঢ়োৱা সৰলৰ ভিতৰত দেৱনাথ ৰবদলৈ, ভগীৰথ ৰবদলৈ, হুচেইন আলি হাজৰিকা প্ৰভৃতিৰ নাম চিহ্নাৱণীয়। ১৮৯৮ চনত এই মঞ্চই স্থায়ী আৰু পূৰ্ণ ৰূপ লাভ কৰে।

গুৱাহাটীৰ 'ফ্ৰেণ্ডচ্ ইণ্ডিয়ান ক্লাব'—'বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ' নামৰ আগৰ আখ্যা এটাত বঙ্গীয় প্ৰভাৱত কিদৰে গুৱাহাটীত 'আৰ্য্য নাট্য হল' স্থাপিত হৈছিল, তাৰ বৰ্ণনা দি অহা হৈছে। এই মঞ্চ নিৰ্মাণৰ পাছত অসমীয়া বাইজে উজান বজাৰ অঞ্চলৰ আশে-পাশে দুৰ্গাপূজা আৰু থিয়েটাৰৰ বাবে ঠাই এডুখৰি বিচাৰি ঘূৰু'টিৱাই ফুৰিব লগা হয়। তেতিয়া দীঘলী পুখুৰীৰ পূবপিনে অৱস্থিত 'টাউন হল'ত এটা পুথি-ভঁৰাল আছিল আৰু সেই ঘৰতে এসময়ত 'নল-দময়ন্তী' নাটৰ অভিনয় হৈছিল। অস্থায়ী মঞ্চ পাতি অভিনয় কৰাৰ তিতা-কেঁহা অভিজ্ঞতাই অভিনয়-প্ৰেমীসকল এটা স্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণৰ বাবে বাধ্য কৰি তুলিলে। বাইজে নথ জোকাবিলে নৈ বৈ যায়—অতি কম সময়তে প্ৰায় ছশ টকা ৰূপ ৰবঙণি উঠিল; বাকীখিনি পূজা সমিতিৰ পৰা যোগ দি ছশ টকা সম্পূৰ্ণ কৰি, এটা আহল-বহল মঞ্চগৃহ নিৰ্মিত কৰা হ'ল—স্থান, উজান বজাৰৰ দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চল। এই কামত প্ৰধান উদ্যোক্তা আছিল খ্যাতিমান কংগ্ৰেছ-কৰ্মী নবীন ৰবদলৈ, ই-এ-চি বাধানাথ ফুকন (অসমৰ প্ৰথম এম্-এ), চাৰ্-ডেপুটি কলেক্টৰ অৱদাচৰণ ভট্টাচাৰ্য্য (অসমৰ দ্বিতীয় এম্-এ), 'সীতাহৰণ'-কাব্য-প্ৰণেতা ভোলানাথ দাস, বিহগী-কবি বখুনাথ চৌধাৰী আদি।

* বচনাৰ প্ৰধান অৱলম্বন—'শতাব্দীৰ যাজ্ঞেয় চিক্ৰগড়'—'জ্যেষ্ঠিত মৰল' ১৮৭৪ নং, শিৱক লক্ষীকান্ত দত্ত।

নাট্য সমিতিৰ নামাকৰণ কৰা হ'ল 'ফ্ৰেণ্ডচ্ ইউনিয়ন ক্লাব'—ইংৰাজ ৰাজত্বৰ প্ৰভাৱ-সূচক ধুনীয়া ইংৰাজী নাম; সময় ১৯০৫—৭ চন। নবীন বৰদলৈয়ে নিজৰ বাস-ভৱনতে নিতৌ সন্ধিয়া অভিনয়ৰ-আখৰা পাতি সুন্দৰসেৱী সকলৰ মন-প্ৰাণৰ খোৰাক যোগাইছিল। নিপুণ বেহেলা-বাদক শিল্পী মীন বৰদলৈ, সবৰবহী কলাসেবী পহুম (পদ্মচন্দ্ৰ বৰুৱা)ৰ নাম এই প্ৰসঙ্গত সততে জনাজাত। এতিয়ালৈকে জয়মতী-আখ্যান লৈ বচিত নাটবোৰৰ ভিতৰত গোহাঞি বৰুৱাৰ নাটখনকে প্ৰথম বুলি কোৱা হয়; কিন্তু নবীন বৰদলৈয়েও হেনো প্ৰায় একে সময়তে 'জয়মতী' নামৰ নাট এখন ৰচনা কৰে আৰু প্ৰায় ১৯০৩ চন মানত গুৱাহাটীত এই অপ্ৰকাশিত নাটখনৰ অভিনয় হয় (দ্ৰঃ 'স্মৃতি-তীৰ্থ' নলিনীবালা দেবী)।*

কায়কৰ্প নাট্য সমিতি—(ভাস্কৰ নাট্য মঞ্চ, কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য মন্দিৰ, কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমঞ্চ)।

গুৱাহাটী উজান বজাৰৰ জোৰপুখুৰী পাৰৰ দক্ষিণ পিনে উগ্ৰতাৰা দেৱালয়ৰ মাটিত কৰ্মবীৰ নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈৰ এটুকুৰা 'লীজ'-লোৱা মাটি আছিল। তাতে এটা জুপুৰী খেৰী ঘৰত বৰদলৈৰ ভ্ৰাতৃ-শহুৰ ব্ৰজনাথ বৰুৱা কিছুদিন থাকে। তেওঁৰ পিছত বড়ুধৰ বৰুৱা নামৰ এজন কেৰাগীয়ে তাত থাকিবলৈ লয়। চুৰ্তাগ্যক্ৰমে বড়ু বৰুৱাই এবাৰ তেওঁক নিতৌ গাখীৰৰ যোগান ধৰা গোৱাল এটাক বাকী পইচাখিনি পৰিশোধ কৰিব নোৱাৰাত পৰিল। গোৱালে উপায় নেপাই বৰুৱাৰ ওপৰত আদালতত গোচৰ দিলে আৰু বিচাৰত ঘৰটো নিলাম-বিক্ৰীৰ বাবে মুকলি কৰি দিয়া হ'ল; নিলামত নবীন বৰদলৈয়ে ঘৰটো কিনি লৈ ভৈৰৱচন্দ্ৰ বৰুৱা নামৰ এজনক ভাৰালৈ দিলে। অকস্মাতে এদিন জুই লাগি ঘৰ ভস্মীভূত হ'ল—তথাকথিত অমঙ্গলে ভাবী মঙ্গলৰ সূচনা কৰিলে। ৰাজহুৱা মেল বহিল; প্ৰস্তাব গৃহীত হ'ল, তাত বিনা খাজানাই এটা ৰাজহুৱা মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰিব লাগে। দেৱালয়ৰ মাটিত বিনা খাজানাই ৰাজহুৱা মঞ্চ সাজিবলৈ অনুমতি দিয়া বাবে, দেৱালয়ৰ দলৈজনক সদায় মঞ্চৰ কাৰ্য্য নিৰ্বাহক সমিতিৰ অন্ততম সদস্য ৰূপে (Ex-officio member) বখাৰো এটা প্ৰস্তাব লোৱা হ'ল। প্ৰথম কাৰ্য্য নিৰ্বাহক সমিতিৰ বিবয়-বৰীয়া লোকসকল আছিল—বাধানাথ ফুকন (সভাপতি), গোপীনাথ বৰদলৈ (সম্পাদক, ডেডিয়া তেওঁ সোণাবাম হাইস্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক, পিছলৈ অসমৰ মুখ্যমন্ত্ৰী), বহুনাথ চৌধাৰী (মঞ্চাধ্যক্ষ)। ৰাজহুৱা দান-বৰঙণি সংগ্ৰহ কৰি অনতিপলমে স্থায়ী মনমোহা মঞ্চ এটি নিৰ্মিত হ'ল—এয়ে 'ভাস্কৰ নাট্যমঞ্চ' বা 'কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য

* ৰচনাৰ আংশিক ভেটি—বহুনাথ চৌধাৰীৰ 'ভাস্কৰী' আৰু মৌখিক আলাপ। নলিনীবালাৰ 'স্মৃতি-তীৰ্থ' আদি।

মন্দিৰ' ('কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমঞ্চ'); সমগ্ৰ অমুষ্ঠানটোৰ নাম 'কামৰূপ নাট্য সমিতি'; স্থাপিত ১৯১৫ চন। প্ৰবীণ শিল্পী ভোলানাথ দাসে নিজ হাতে সজা কেইখনমান চকী-মেজ মঞ্চলৈ দান স্বৰূপে আগবঢ়ালে, বাইজৰ দৃষ্টি পৰিল।

'ভ্ৰমবজ'ৰ প্ৰথম অভিনয়—১৮৮৭-৯২ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত গুৱাহাটীত পোনপ্ৰথম বাৰ 'ভ্ৰমবজ' নাটৰ অভিনয় হয়। 'The Comedy of Errors' নাটৰ ৰূপান্তৰিত এই নাটখনৰ অন্ততম অভিনেতা বজনী বৰদলৈয়ে লিখিছে যে, সেই সময়ত তেওঁ গুৱাহাটীত পিয়ল কামত নিযুক্ত বিষয়া। "বহুদিনৰ মূৰত" গুৱাহাটী-নিবাসী ডেকা দলে এই অভিনয় (থিয়েটাৰ) পাতে। "বহুদিনৰ মূৰত" কথাবাবে বুজায় যে ইয়াৰ বহুদিন আগতেই পাশ্চাত্য ধৰণৰ অভিনয় বা থিয়েটাৰ গুৱাহাটীত নহৈ থকা নাই। [জ: 'বজনী বৰদলৈৰ আত্মকথা' 'অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা' ৮ম বছৰ ৩য় সংখ্যা]

ডেকাপুৰৰ 'বাণষ্টেজ'—অনিৰ্দিষ্ট কালৰে পৰা ডেকাপুৰত অস্থায়ী বা মুকলি মঞ্চত মাজে-সময়ে দুই-এখন পাশ্চাত্য পদ্ধতিৰ অভিনয় বা থিয়েটাৰ হৈ আহিছিল যদিও, ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দতহে ইয়াত আনুষ্ঠানিক ভাবে এটা অবৈতনিক নাট্যসভা (Amateur Theatre Party) স্থাপিত হয়। প্ৰথমতে দুৰ্গাপূজাত চাৰিনিশা থিয়েটাৰ-প্ৰদৰ্শনৰ ব্যৱস্থা আছিল; তাৰে ছনিশা কেৱল অসমীয়া নাটৰ বাবে। নিৰ্দিষ্ট দুই-এগৰাকিত বাহিৰে সকলোৱে টিকেট কিনিহে থিয়েটাৰ চাব পাৰে। এবাৰ মাননি-টিকেট (Complimentary ticket) থকা সত্ত্বেও, কেইজনমান বিশিষ্ট অসমীয়া ভাৰলোক আসনৰ অভাৱত প্ৰেক্ষাগৃহৰ পৰা উলটিব লগীয়াত পৰিল আৰু অমুষ্ঠানত বিদ্ৰোহ-বহিষ্কৃত উঠিল। এই বিশিষ্ট ব্যক্তিগণৰ মাজত আছিল চুজন ই-এ-চি—বাধানাথ ফুকন আৰু কৃষ্ণ চৌধুৰী। এজন এচ্-ডি-চি বায়ৰাহাৰুৰ বেধাবাম শৰ্মা। কেউজনে কৃষ্ণ চৌধুৰীৰ ঘৰত লগ হৈ এই বিষয়ে আলোচনা পাতিলে। আলোচনাত সিদ্ধান্ত হ'ল, অসমীয়াই পূজা আৰু থিয়েটাৰ শুকীয়াকৈ পাতিব। বঙালীসকলক নগদ তিনিশ বাঠি টকা দি দৃশ্য-পট সমূহ অসমীয়াই হস্তগত কৰি ললে।

সেই সময়ত দুৰ্গাপূজাত কাছাৰীৰ চিৰস্তাদাৰ লক্ষীকান্ত দাসৰ ঘৰত থিয়েটাৰ পতা হৈছিল। ১৮৯৬ চনত অস্থায়ী মঞ্চ সাজি 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' আৰু 'মহাবীৰ' অভিনয় কৰা হয়; কামৰূপ-নিবাসী অদো বাম কলিতা নামৰ মানুহ এজনে এখন বিতোপন আঁৰ-কাপোৰ (Drop Scene) আঁকি দিছিল। অভিনয়ত যোগ দিয়া

০. বচনাৰ ভিত্তি (১) 'স্বস্তি-ভীৰ' (নগিনী ঘোঁ); (২) বহু চৌধাৰীৰ বৌবিক কথা-বতৰা, (৩) অন্নদাচৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ 'ভায়েবী'; (৪) 'কামৰূপ নাট্য সমিতি'ৰ পুতিকা আদি।

লোকসকলৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য পদ্যনাথ গোহাঞিবৰুৱা, বাধাকান্ত দাস (নাট্যৰ), ঘনকান্ত চলিহা প্ৰভৃতি।

১৮৯০ চনত স্থাপিত 'অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতি-সাধনী সভা'ৰ তেজপুৰ শাখাই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতি-কল্পে লোৱা প্ৰস্তাৱ-সমূহৰ ভিতৰত এটা আছিল, স্থানীয় নামঘৰত এই সভাৰ যোগেদি এটা মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা। সভাৰ পুজিৰ পৰা তিনিশ পয়সন্তোৰ টকা জমা দি তপতে তপতে প্ৰস্তাৱটো কাৰ্য্যত পৰিণত কৰা হ'ল আৰু ১৯০১ চনত নাট্যমঞ্চ এটি নিৰ্মিত হৈ উঠিল। এয়ে বাণষ্টেজৰ সৃষ্টিপৰ্ব। লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাক পৰিচালকৰূপে লৈ, ডেবশ টকাৰ বাঢ়-যন্ত্ৰ কিনি সজীত-শাখা এটাও স্থাপন কৰা হ'ল। এই শিতানত হোৱা মুঠ খৰচ পাঁচশ বাইশ টকা এক অনা ন পাই। ভাণ্ডাৰ নতুন সংস্কৰণ আৰু পাশ্চাত্য পদ্ধতিৰ অনুকৰণত অভিনয় পাতি নাট্য সাহিত্যৰ উন্নয়ন প্ৰভৃতি সভাৰ অন্ততম উদ্দেশ্য। ১৯০১—৮ চন পৰ্য্যন্ত পদ্যনাথ গোহাঞি বৰুৱা বাণ ষ্টেজৰ সম্পাদক। তাত অভিনয় কৰিবৰ বাবে ষ্টেজৰ নামটোৰ সৈতে মিলিব পৰাকৈ 'বাণবজা' নামেৰে এখন নাট লিখিবলৈ গোহাঞি বৰুৱা আৰু হেমচন্দ্ৰ গোস্বামীক যুটীয়া ভাবে অনুৰোধ জনোৱা হয়। দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে অলপ দিন পিছতেই বিধিয়ে গোস্বামীদেৱক ইহজগতৰ পৰা চিৰদিনৰ বাবে আঁতৰাই নিলে আৰু নাট-বচনা কাৰ্য্য ফেৰা গোহাঞি বৰুৱাৰ গাত অকলে পৰিল। 'বাণবজা' নাট ১৯৩৩ চনত প্ৰকাশ হয়। লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ 'সজীত-সাধনা', 'সজীত-কোষ', শিল্পী-সাহিত্যিক দণ্ডি কলিতা, ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, জ্যোতিপ্ৰসাদ, ফণীশৰ্মা, বিষ্ণু বাভা প্ৰভৃতি এই অনুষ্ঠানৰেই আংশিক অবদান বুলি কব পাৰি। ইয়াত ১৯২৯ চনত হোৱা অতুল হাজৰিকাৰ 'নৰকান্থ' অভিনয়-আখৰাত ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰক কিছুদিন শিক্ষক (- "Motion master") নিযুক্ত কৰা হৈছিল। হাজৰিকাৰ 'বেউলা' আৰু 'নৰকান্থ'ৰ প্ৰথম অভিনয় ইয়াতেই হৈছিল আৰু নাট্যকাৰজনক অভিনয়-পুজিৰ পৰা আৰ্থিক সাহায্য দি উৎসাহিত কৰাও হৈছিল। দণ্ডি কলিতাৰ 'সতীৰ তেজ'ৰ প্ৰথম অভিনয়ো ইয়াতেই। ইয়াতেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'শোণিত কুঁৱৰী' অভিনয়ত জ্যোতিয়ে নিজে চিত্ৰলেখাৰ ভাণ্ড আৰু কামিনী দাসে বাণবজাৰ ভাণ্ড ওলাই দৰ্শকক মন্ত্ৰ-মুগ্ধ কৰি ৰাখিব পাৰিছিল বুলি শুনা যায়। জ্যোতিৰ পিতৃ পৰমা আগৰাৱালাই পাইয়ানোৰ সৈতে জুৰ-সজত কৰি গোৱা বিয়ানাম এই মঞ্চৰ আইন এক পুৰণি মধু-সোৱৰণ। চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা বাণ ষ্টেজৰ অন্ততম অক্লান্ত কৰ্মী।

১৯১৪-১৮ চনৰ ভিতৰত ইউৰোপীয় চাহাবসকলেও ইয়াত একাধিকবাৰ থিয়েটাৰ পাতি টিকেট বিক্ৰী কৰি, প্ৰতি নিশাতে পাঁচ-ছেজাৰ কৈ টকা আদায় কৰি জাৰ্মান যুদ্ধলৈ আৰ্থিক সাহায্য আগবঢ়ায় আৰু 'ব্ৰহ্মপুত্ৰ মেচনিক লজ' ভবন

নিৰ্মাণত সহায় কৰে। কেৰাবছৰো এওঁলোকে এই মঞ্চৰ বাবেও বছৰি পাঁচশতৈ টকা দান দি আছিল। পিছে অসহযোগ আন্দোলনৰ সময়ত ‘কানিংহাম চাকুৰাৰ’ অমাত্ৰ কৰা ছাত্ৰসকলৰ বাবে যেতিয়া ইয়াত শিক্ষা-শ্ৰেণী খোলা হয়, চাহাবসকলে এই দান বন্ধ কৰি দিলে। চৰ্দাৰ বাহাদুৰ মেজৰ চুবাদাৰ গোপালচন্দ্ৰ দাস (চি-বি-ই) দেৱে এই মঞ্চলৈ কেবাখনো দৃশ্য-পট দান দিছিল।

শিৱসাগৰ—প্ৰায় ১৮৯১ খৃষ্টাব্দৰ মানৰ পৰাই শিৱসাগৰত ‘কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন’, ‘অভিমত্যা-বধ’ আদি নাট-অভিনয়ৰ সংবাদ পোৱা যায় অস্থায়ী মঞ্চত, নামঘৰত অথবা সম্ভ্ৰান্ত ব্যক্তি দুই-চাৰিজনৰ ঘৰত। ‘নাটঘৰৰ অভিজ্ঞতা’-গীৰ্ধক প্ৰবন্ধ এটাত বেণুধৰ ৰাজখোৱাই কয় যে, ১৮৯৯ খৃষ্টাব্দত ‘শিৱসাগৰ নাট্য সমাজ’ নামৰ অনুষ্ঠান স্থাপিত হৈছিল; তাত প্ৰথম অভিনীত নাটখন আছিল ‘সীতাৰ পাতাল প্ৰৱেশ’ বা ‘বৈদেহী-বিচ্ছেদ’^১। এই অভিনয়ত ৰাজখোৱাই লক্ষ্যৰ ভাও লৈছিল; অনুষ্ঠানৰ সম্পাদকো আছিল তেওঁই। ৰায় বাহাদুৰ ফণীধৰ চলিহাই চৰ্কাৰী চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ লোৱাৰ পিছত, স্থানীয় নামঘৰৰ লগতে এটা অস্থায়ী ৰাজহুৱা ঘৰ নিৰ্মিত হয় আৰু তেতিয়াৰ পৰা ইয়াত উচ্চ-মান-বিশিষ্ট নাট কেবাখনো অভিনীত হ’ব ধৰে; কলিকতাৰ পৰা ৰাছকৰনিয়া দৃশ্যপট আদি সবৰবাহ কৰা হয়। প্ৰথমতে ফণীধৰ চলিহা, ক্ৰমান্বয়ে কনকলাল বৰুৱা, বিষ্ণুপ্ৰসাদ ছৱৰা, ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, পদ্মধৰ চলিহা প্ৰভৃতি বিশিষ্ট ব্যক্তিজনে ইয়াৰ প্ৰধান উদ্যোক্তা হৈ পৰে। ইয়াৰ মঞ্চত এবাৰ কৰি যতীন্দ্ৰনাথ ছৱৰাই নাগিনী ছোৱালী জিম্বুৰ চৰিত্ৰ কপায়ণ কৰি দৰ্শকক বিমুগ্ধ কৰি তুলিছিল; সেইদৰে ১৯১২ চনত ‘ভ্ৰমৰঙ্গ’ নাট অভিনয়ত ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ কলাকুশল অভিনয়ে দৰ্শকৰ মনত মচিব নোৱাৰা সঁচা বছৰুৱাই থৈ গৈছে। কেইবছৰমানৰ পাছত পুৰণা মঞ্চ ভাঙি-ছিঙি তাৰ ঠাইত ১৯১৭ চনত ‘দত্ত ব্ৰাদাৰ্চ’ দোকানৰ কাষত থকা পাঠাগাৰটোত এটা নতুন মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা হ’ল। ইয়াৰ প্ৰায় বাৰ বছৰমান পিছত বাধিকাপ্ৰসাদ বৰুৱা, ভবানীপ্ৰসাদ বৰুৱা আৰু তাৰিণীপ্ৰসাদ বৰুৱাই স্কুলৰ ছাত্ৰাবাসৰ কাষত থকা মাটি এটুকুৰা বাইজলৈ দান কৰে আৰু সেই ঠাইতে এটা স্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি আধুনিক সাজ-সজ্জাবে সজ্জিত কৰা হয়। ১৯২৮ চনৰ পৰা এই মঞ্চই পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ লাভ কৰি বাইজল নাট্যকলাৰ সোৱাদ লবলৈ সুযোগ-সুবিধা দি আহিছে। ১৯৫৮ চনত ইয়াতেই অসমত পোন-প্ৰথম খুশী বজমঞ্চ প্ৰতিষ্ঠিত।^২

১। ভ্ৰ:—‘নাটঘৰৰ অভিজ্ঞতা’ বেণু ৰাজখোৱা ‘বায়ধেহু’ ১৯১৭, আহাৰ; ‘বৈদেহী-বিচ্ছেদ’ নাটখন ‘সীতাৰ পাতাল প্ৰৱেশ’ বোলা হয় নে নহয়, ‘বৈদেহী-বিচ্ছেদ’ নাট খনত এই বিষয়ে কোনো উল্লেখ নাই।

২। বছৰাৰ আখাৰ—এসময়ৰ বংপুৰ কলেজৰ অসম পত্ৰৰ চলিহাৰ বিবৃতি।

গোলাঘাট—জয়ন্ত্ৰ মুখিক প্ৰযুক্তি কেইজনমান মুখিয়াল ব্যক্তিৰ প্ৰচেষ্টাত পোনপ্ৰথম ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দত গোলাঘাটত নাট্যমঞ্চ এটি নিৰ্মিত হয় ; কিন্তু ভূমি-সম্বন্ধীয় কিঞ্চিৎ আন্দোলনৰ ওলোৱাত এই মঞ্চ এবছৰ পিছতে ‘লোমানন্দ নামঘৰ’ থকা ঠাইলৈ স্থানান্তৰিত কৰা হয়। বঙ্গানুবাদ ‘হৰিশ্চন্দ্ৰ’ ইয়াৰ প্ৰথম অভিনীত নাট বুলি জনা যায়। তেতিয়া ঘৰটো খেৰী আছিল, অভিনয়-কালত আসন অশ্ৰুত ঠাইৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা হৈছিল, ত্ৰী-দৰ্শকৰ বাবে মাজত জাল দি আছুতীয়া আসনৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছিল। ১৯০২ চনত এই ঘৰটো ভাঙি এবছৰ পিছতে নকৈ সজা হয়। সেইদিনত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি উঠি প্ৰায়বোৰ ঠাইতে ছাত্ৰসকলে একোখন নাট অভিনয় কৰা এটা প্ৰথা যেন হৈ পৰিছিল আৰু ১৯১৮ চনত গোলাঘাটৰ প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দিয়া ছাত্ৰসকলে এনে এখন অভিনয় পোন প্ৰথম বাৰৰ বাবে তাত পাতে ; নাটখন আছিল ‘বিদ্যাবতী’ ; পৰীক্ষাৰ্থীৰ সংখ্যা মাত্ৰ ন জন (তেতিয়া পৰ্য্যন্ত তাত প্ৰৱেশিকা ছাত্ৰ-সংখ্যা সেয়ে উচ্চতম)।

১৯১৯ চনত নাট্য সমাজৰ এক অধিৱেশনত প্ৰস্তাৱ গৃহীত হ’ল, নাট-ভৱনটো নগৰৰ মধ্যস্থানলৈ নিব লাগে—কিন্তু “হাতত নাই কণটো, বৰসবাহলৈ মনটো”—এই চিৰন্তন নীতিও স্থানীয় উজোগী ডেকা চামৰ মাজত চৌবিশ ঘণ্টাৰ ওপৰ খিতিলাত কৰিব নোৱাৰিলে। নিশাটোৰ ভিতৰতে পুৰণা ঘৰ ভাঙি-ছিঙি লগুভঙ কৰা হ’ল ; আৰু আজি যিটো মঞ্চ আছে, এইটোৱেই পুৰণা মঞ্চৰ নব প্ৰতিষ্ঠা। যাদৱপ্ৰসাদ ছুৱাকৈ ধৰি ছই-চাৰিজন মুখ্য লোক ডেকাদলৰ অগ্ৰণী। মাটি ডোখৰ চৰ্কাৰী আছিল যদিও, পিছত বাইজৰ হাতলৈ আহিল। ১৯১৯-২০ চনত কেইজনমান বহুত বহা ল’ৰাক নৃত্য-গীত আদি গন্ধৰ্ব বিদ্যাত প্ৰশিক্ষণ দি মঞ্চ সৌন্দৰ্য্য বৰ্দ্ধন কৰাৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰা হয়। মহেন্দ্ৰ নাথ গোহাঁই এই মঞ্চৰ অন্যতম গুৰিয়াল ; তেওঁক ইয়াৰ “জেনেৰেল মেনেজাৰ” নামেৰে বিচুৰিত কৰা হৈছিল। বাইজৰ সৈতে মতানৈক্য ঘটাত কিছুদিন তেওঁ নাট্য সমাজৰ পৰা আঁতৰি ফুৰিছিল হয়, কিন্তু ১৯২২ চনৰ এটা আমোদজনক ঘটনাই তেওঁৰ বহুদিনীয়া বোহ-ক্লেস্তকতে ভাঙিলে। সেইদিনা তেওঁৰ শুভ পৰিণয় দিবস। বৰযাত্ৰী কইনা ঘৰলৈ যাওঁতে নাট্য সমাজে হেঙাব ধৰি বাট ভেটিলে ; কোনো মতেই নেৰে। পণ স্থিৰ হ’ল যে, যদি তেওঁ আগৰ মতে নাট্য সমাজৰ ‘জেনেৰেল মেনেজাৰ’ৰ বিষয়টো গ্ৰহণ কৰে, তেন্তে হেঙাব এৰা হব। বাইজৰ সম্বন্ধীয়া দাবীৰ ওপৰত গোহাঁইৰ এজনীয়া আকোবগোজালি মনোভাৱৰ গোজ ডাল খিডাতে উৰালি পৰিল। তেওঁ বাইজৰ অনুবোধ উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে। নাট্য সমাজ দোপতদোপে উন্নতি পথত আগবাঢ়ি গ’ল। ১৯৩৬ চনত ইয়াৰ পুৰ্জিত আঠ হেঙাব পাঁচশ টকা জমা হয়। তেতিয়া প্ৰবীণ নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতাৰ

ভিত্তবত সুবেন্দ্র নাথ শইকীয়া আৰু সূৰ্য্যকান্ত বৰাব নাম উল্লেখযোগ্য। কুৰি শতিকাৰ ষষ্ঠ দশক পৰ্য্যন্ত শইকীয়াই প্ৰায় তেজিৰ খন নাট-নাটিকা বচনা কৰি, গোলাঘাট নাট্য সমাজৰ যশস্তা-বৰ্দ্ধনত অবিহণা যোগাইছে।

যোৰহাট থিয়েটাৰ—১৮৯৬ খৃষ্টাব্দত ‘যোৰহাট থিয়েটাৰ’ৰ প্ৰতিষ্ঠা হয়। এই বিষয়ত প্ৰধান কৰ্মীৱৰ্গ আছিল চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, বুদ্ধীশ্ৰী ভট্টাচাৰ্য্য, জয়চন্দ্ৰ মিত্ৰ (সাধাৰণতে মতা নাম বঙ্গদেশৰ ‘জয়চন্দ্ৰ মুক্ষিক’)। অমুষ্ঠানটিৰ প্ৰথম সম্পাদক আছিল চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, প্ৰধান পৃষ্ঠপোষক সকল—বাধা সন্দিকৈ, পশু সিংহ, বাধা ফুকন, শৰত গোস্বামী, বি এ জগন্নাথ বৰুৱা, বিষ্ণুৰাম বৰুৱা, ডাঃ উমেশচন্দ্ৰ চাটোজি আৰু হৰিনাথ সান্যাল প্ৰভৃতি। আৰম্ভণিতে ইয়াত অভিনীত হোৱা নাট্যাবলী—‘মেঘনাদ-বধ’, ‘পাৰ্থ-পৰাজয়’, ‘চন্দ্ৰাবলী’, ‘বালি-বধ’, ‘ভাগ্য পৰীক্ষা’, ‘বৈদেহী-বিয়েগ’ আদি। ১৯০৩-৪ চনত ইয়াত ‘মহাবী’ নাটৰ এক অভিনয়ত তেতিয়া যোৰহাটত অধিষ্ঠিত ‘চাব-ডেপুটী’ হাকিম অন্নদাচৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই সঁচাসচিকৈ ঘোঁৰা এটাও উঠিয়েই হেনো মঞ্চত অৱতাৰণ হৈ, মঞ্চ-নিৰ্দেশ পালন কৰি দৰ্শকক চমকু খুৱাইছিল। ১৯৩৫ চনত প্ৰতিযোগিতা-মূলক ভিত্তিত নাট্য বচনাৰ এটা আদৰ্শ দাঙি ধৰে পোন প্ৰথম যোৰহাট থিয়েটাৰেই। অৱশ্যে আদিক অনাটন হেতু এই উদ্যোগ হুপতীয়াতে লেৰেল গ’ল। যোৰহাটৰ ‘সজীত বিজ্ঞানয়’, ‘বাণী-সন্মিলন’ প্ৰভৃতি কেবাটাও সাহিত্য আৰু সাংস্কৃতিক অমুষ্ঠান ইয়াৰ আঁচলত ধৰিয়েই থিয় দি উঠিল। অসম সাহিত্য সভাৰ তৃত্বপূৰ্ণ সম্পাদক শৰতচন্দ্ৰ গোস্বামীয়ে কোৱা মতে এই সভাৰ প্ৰতিও ‘যোৰহাট থিয়েটাৰ’ৰ বৰঙণি নোহোৱা নহয় [‘অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা’ ২য় বছৰ ৩য় সংখ্যা:]। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবদ্ধ বচন উচ্চাৰণৰ বহুদিন প্ৰচলিত অস্বাভাৱিক ৰীতিয়ে ইয়াতেই হেনো পোন প্ৰথম স্বাভাৱিক ৰীতি লৈ দেখুৱালে ১৯২৮ চনত—আনন্দ বৰুৱাৰ ‘বিসৰ্জন’ নাট-অভিনয়ত।

জাঁজী (শিৱসাগৰ)—১৮৯২ খৃষ্টাব্দত জাঁজীত এটা কীৰ্ত্তন সঙ্গল স্থাপিত হয়; তিনি বছৰ পিছত ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দৰ পূণা দিবস জন্মাইমৌ তিথিৰ দিন। ইয়াৰ ভেটিতে ‘জাঁজী নাট্য-সমাজ’ৰ উৎপত্তি। কেশৱচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ‘কুক কাঙালিনী’ নাটখনেই ইয়াত প্ৰথম অভিনীত হয়; ইয়াৰ পিছত অন্যান্য নাটৰ লগতে, এতিয়ালৈকে জনাৰ ভিত্তবত, অভিনীত হৈছিল—কাৰ্ত্তবীৰ্য্যৰ্জুন (১৮৯৬ চনৰ কাৰুৱা উৎসৱত), কুমৰ-হৰণ (১৯০৫ চনৰ জন্মাইমৌত), কংস-বধ (১৯০৮ চনৰ

• বচনাৰ উৎস—(১) অসমৰ মুখ্যমন্ত্ৰী বিষ্ণুৰাম মেধিলৈ দিয়া বাৰম্বাৰা অভিনয়-পত্ৰ; লিখক—ককশাধৰ বৰুৱা, ১৯৫৪ চন।

(২) কুৰি-নাট্যকাৰ হুৰ্গেৰৰ লৰাৰ বচন-বিবৃতি আদি।

হুৰ্গাপুজাত), জয়মতী (১৯১০), হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক (১৯১১), বাধোৰ শিৱাজী (১৯২২, লিখক, কেশৱ বৰুৱা), শৰাইঘাট (১৯৩৪), পাৰ্থ-সাৰথি (১৯৩৭); শেষৰ দুখন বিনন্দ বৰুৱাৰ। ইয়াৰ মঞ্চ-নিৰ্মাণ আন্দোলনত আগবঢ়ুৱা সকলৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য ব্যক্তি, কেশৱ বৰুৱা, নবীনচন্দ্ৰ ঠাকুৰ, দেৱেশ্বৰ বৰঠাকুৰ আদি।

১৯১১ চনত পূৰ্ব মঞ্চই সমুন্নত স্থায়ী ৰূপ লাভ কৰে; প্ৰায় চৌধ্য হাজাৰ টকাৰ পুজি সংগ্ৰহ হয় আৰু স্থানীয় উद्यোগী সকলৰ চেষ্টাত ৰাজহুৱা সভা ঘৰৰ সৈতে সংযুক্ত হৈ নাট্য মন্দিৰে নতুন বেশত দেখা দিয়ে। এই সম্পৰ্কত আগভাগ লওঁতা সকল আছিল হেমনাথ শৰ্মা (জাঁজী হাইস্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক), ডব্বৰু খাউণ্ড, যোগেশ্বৰ বৰুৱা, খগেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, ভৱানীচৰণ বৰুৱা প্ৰভৃতি গণ্য-মাণ্য লোক সকল।*

নগাৰ্ঠ (নগাৰ্ঠ নাট্য মন্দিৰ)—আগতে উল্লেখ কৰা 'বীণাপাণি ষ্টেজ'ৰ উপৰিও নগাৰ্ঠত 'নগাৰ্ঠ নাট্য মন্দিৰ' নামেৰে আৰু এটা মঞ্চ আছে; স্থাপন-কাল ১৯০২; প্ৰধান উদ্যোক্তা সকল—বিমলাকান্ত বৰুৱা, নীলকান্ত বৰুৱা, গুণনাথ বৰুৱা, হুৰ্গাচৰণ গোহাঁই, কুশ শৰ্মা, বুল্লাবন গোস্বামী প্ৰভৃতি বিশিষ্ট ব্যক্তি। যশস্বী অভিনেতা জগত বেজবৰুৱা, নাট্যকাৰ কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য প্ৰভৃতিয়ে ইয়াৰ বুকুতে আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ প্ৰেৰণা অৰুণ পাইছিল বুলি শুনা যায়। ইয়াৰ উপৰিও শিশু পুথি-উৰাল, ডহন হাইস্কুল, অসম মহিলা সমিতি (নগাৰ্ঠ), গ্ৰাম্য মঙ্গল সমিতি, কপিল বানপানী নিৰোধ সমিতি (১৯০৩), নগাৰ্ঠ ছোৱালী হাইস্কুল, নগাৰ্ঠ কলেজ আদিৰ প্ৰতিষ্ঠা আৰু উন্নয়নত এই সমিতিয়ে, আংশিক ভাবে হলেও, মাজে-সময়ে সহায় কৰি আহিছে। নগাৰ্ঠৰ এসময়ৰ জিলাধিপতি জে. এ. ডহন চাহাবৰ সৌজন্যত ১৯২২ চনত এই মন্দিৰে টিন-পাত, কাঠৰ খুটা আদিৰে স্থায়ী আৰু সমৃদ্ধ আকাৰ লাভ কৰে। মঞ্চোন্নতিৰ লগে লগে উন্নত ধৰণৰ নাট-নাটিকাৰ প্ৰয়োজন আহি পৰিল আৰু এই ক্ষেত্ৰত প্ৰধান অবিহণা যোগাৰ ধৰিলে—জগত বেজবৰুৱা, কমলানন্দ, সাবদা বৰদলৈ, চন্দ্ৰ ফুকন, মেদিনীমোহন শৰ্মা প্ৰভৃতি উদীয়মান শিল্পী-সাহিত্যিক-বৃন্দই। গোপালচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ বদান্ততাত ১৯২৪-২৫ চনত এই মঞ্চই নতুন দৃশ্য আৰু সাজ-সজ্জাবে সুশোভিত হৈ বাইজৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিলে। ১৯৩০ চন মানত ই এটা সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ ৰূপ লাভ কৰি ঠন্থ ধৰি উঠিল। ইয়াত এসময়ত মহাপয়োভবে অভিনীত হোৱা নাট্যৰলী, বেনে—বঙাল-বঙালনী, জবাসক, বৈদেহী-বিচ্ছেদ; ইংৰাজী নাট 'The merchant of Venice', 'Julius Caesar' আদি। এই

* বচনাৰ সৰল দিওঁতা, জাঁজীৰ বিশিষ্ট সৰাজ-সেৱক আৰু জাঁজী হাইস্কুলৰ শিক্ষক, খগেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, সম্পাদক 'জাঁজী নাট্য সৰাজ' আৰু ৰাজহুৱা মন্দিৰ (১৯৫৬-৫৭)।

মন্দিৰতে এসময়ত ঢোল-দগবেৰে অভিনন্দিত কৰা হৈছিল এইসকল বিশিষ্ট ব্যক্তিক, আউনিআটী সত্ৰাধিকাৰ, গড়মূৰ সত্ৰাধিকাৰ, কৰ্ণেল গৰ্ডন (অসমৰ 'কমিছনাৰ'), মাইকেল কীণ (অসমৰ গবৰ্ণৰ) প্ৰভৃতি ।*

নাৰ্জিবা—আনুমানিক ১৯১০-১৫ চনৰ ভিতৰত 'নাৰ্জিবা নাট্য মন্দিৰ'-ৰ প্ৰথম ভেটিটো নিৰ্মিত হৈছিল আমোলাপটিৰ উত্তৰ-পূব অঞ্চলত ; পিছলৈ ই দক্ষিণ পশ্চিমৰ পিনে স্থানান্তৰিত হয় । বেলৰ আলিৰ দাঁতিত থকা 'বৰবকরা পুখুৰী' পাৰ ইয়াৰ দ্বিতীয় নিৰ্মাণ স্থান । ইয়াতে প্ৰায় ১৯১৮-১৯ চন মানত 'মেঘনাদ বধ', 'সীতাহৰণ', 'জয়মতী' প্ৰভৃতি নাটৰ অভিনয় হৈছিল, বিশেষকৈ হুৰ্গাপুজা আৰু কালীপূজা উপলক্ষে । ১৯২০ চন মানত 'বিজ্ঞানতী' নাট-অভিনয়ত নাৰ্জিবা হাইস্কুলৰ হেডমাষ্টৰ মোক্ষনাথ ফুকন 'কালিদাস'-ৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈছিল । পৰৱৰ্তী হেডমাষ্টৰ বজ্জী শৰ্মা, সহকাৰী শিক্ষক যজ্ঞধৰ বকরা, ছোৱালী স্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক গোপালচন্দ্ৰ বৰদলৈ, লক্ষ্যধৰ বকরা প্ৰভৃতি কেবাগৰাকি বিশিষ্ট শিল্পীয়ে এই মঞ্চ নিৰ্মাণত আগ ভাগ লৈছিল । এই মঞ্চ প্ৰতিষ্ঠাৰ প্ৰথম অৱস্থাত নাৰ্জিবাৰ দাঁতি-কাষৰীয়া চাহ-বাগিছা কেইখনমানৰ অৱদান আৰু সহানুভূতি পাহৰিব নোৱাৰি । কুৰি শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত ইয়াত যিবোৰ বঙালী নাটৰ অসমীয়া অনুবাদৰ সঘন অভিনয় হয়, তাৰ ভিতৰত 'দেবলাদেৱী', 'ভাস্কৰ পণ্ডিত', 'হিন্দুৰীৰ' প্ৰভৃতি উল্লেখযোগ্য । নাৰ্জিবা উচ্চ আৰু বহুমুখী হাইস্কুলৰ অধ্যক্ষ কণীধৰ দত্ত, কৃষ্ণানন্দ হাজীকাকতী, গোপাল বৰদলৈ আদি কেইজনমান এই মঞ্চৰ পুৰুষীয়া চৰিত্ৰ ৰূপায়ণত চতুৰ অভিনেতা । সেইদিনত স্কুলীয়া ছাত্ৰক অভিনয়ত ভাণ্ডাৰীয়া স্বৰূপে অংশ গ্ৰহণ কৰিবলৈ অনুমতি দিয়া নহৈছিল, বিশেষকৈ স্ত্ৰী-ভূমিকা আৰু শূলাৰ-বসাত্মক দৃশ্য থকাৰ নিমিত্তে । ছাত্ৰ সমাজৰ এই অভাৱ দূৰীকৰণৰ বাবে হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই 'কুপুত্ৰ', 'বীৰপুত্ৰ', 'কৰ্ণবীৰ', 'ভোজৰাজ', 'বৰডেকা' প্ৰভৃতি কেইজনমান স্ত্ৰী-ভূমিকা-বৰ্জিত আৰু শূলাৰ-বস-বিহীন নাট ৰচনা কৰে । ছাত্ৰসকলে এই নাটবোৰ অভিনয় কৰি পূৰ্ণাঙ্গ নাট অভিনয়ৰ সোৱাদ লাভ কৰিব পাৰিছিল ; নাট্যকলা-কৌশল প্ৰদৰ্শনৰো অৰুণ সুযোগ লাভ কৰিছিল । ব্যক্তিগত আৰু সমূহীয়া প্ৰচেষ্টাত প্ৰতিষ্ঠিত এই নাটমন্দিৰটোৱে কলাকুশলী শিল্পী-সাহিত্যিকবৃন্দক সততে প্ৰেৰণা যোগাই আহিছে ।†

* ৰচনাৰ তিথি—বগাও নাট্য মন্দিৰৰ 'সোণালী ছুৰিলী' উপলক্ষে প্ৰকাশিত পুস্তিকা, ১৯৫২ চন ।

† বিস্তৃত আলোচনাৰ বাবে দ্ৰষ্টব্য আয়াৰ প্ৰবন্ধ—'নাৰ্জিবা নাট্য মন্দিৰৰ অতীত সোঁৱৰণ' ('স্মৃতি-প্ৰব'—জিৱ বাৰ্ষিক অসম সাহিত্য সভা)

নলবাৰী—কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় দশকৰ আৰম্ভণিৰ লগে লগে নলবাৰী বঙ্গমঞ্চ আৰম্ভ হয়। যথার্থতে দেশ স্বাধীন হোৱাৰ আগলৈকে নলবাৰীত শিক্ষা-সংস্কৃতিৰ বিকাশত এই বঙ্গমঞ্চক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠা সমাজখনে বহন কৰিছিল অতিশয় গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা। ১৯২১ চনত যেতিয়া কেউপিনে স্বাধীনতা আন্দোলন জাগি উঠে, তেতিয়া নলবাৰীত আধুনিক ধৰণৰ শিক্ষামুষ্ঠান আছিল কেৱল গৰ্জন হাইস্কুল। নাট্যাচাৰ্য্য ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ তেতিয়া তাৰ হেড্‌মাষ্টাৰ। তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত ‘সিংহাসন’ প্ৰভৃতি নাট কেবাবাৰো নলবাৰীত কৃতকাৰ্য্যতাৰে অভিনীত হয়। এই অভিনয়ত কেৱল স্কুলৰ শিক্ষক সকলেই নহয়, নলবাৰী অঞ্চলৰ প্ৰায় সকলো নাট্যমোদীয়েই অংশ গ্ৰহণ কৰে। সমাজ আৰু সম্প্ৰীতিৰ ভাব গঢ়ি উঠে।

সেই সময়ৰ নলবাৰীৰ ছাত্ৰনেতা আছিল মধুবাম দাস। তেওঁৰ নেতৃত্বত ১৯২১ চনত নলবাৰীত ছাত্ৰ-লাইব্ৰেৰী হয় আৰু ইয়াকে তেতিয়া ৰাজহুৱা পুথিভঁৰাল বুলি নামাকৰণ কৰা হয়। এই পুথিভঁৰাল স্থাপনত নলবাৰীৰ নবীন-প্ৰবীণ প্ৰায় সকলোৱেই যোগ দিয়ে। এই আন্দোলন কৃতকাৰ্য্য হোৱাত, স্বাধীনতা আন্দোলনে প্ৰেৰণা যোগোৱাৰ দৰে নাট্য-আন্দোলনেও, ঐক্যবদ্ধভাৱে আত্মনিয়োগ কৰাত, ছাত্ৰসকলক আৰু তৰুণসকলক অনুপ্ৰাণিত কৰে। এনে প্ৰেৰণা আৰু উৎসাহ-উদ্দীপনাৰ ফলস্বৰূপে গঢ়ি উঠিল নলবাৰীত পুথিভঁৰাল, লগতে বঙ্গমঞ্চ আৰু পিছত নাট্যশালাও। এই বঙ্গমঞ্চ গঢ়ি তোলাত সকলো সময়তে মধুবাম দাস, পুলিচৰ ভাৰপ্ৰাপ্ত বিষয়া নাৰায়ণ চন্দ্ৰ বৰা, ছাত্ৰনেতা অমৃত চন্দ্ৰ শৰ্ম্মা, জয়দেৱ শৰ্ম্মা, গোপালচন্দ্ৰ মালী, নন্দবাম দাস, ভৈৰৱচন্দ্ৰ চৌধুৰী, মণিবাম দাস প্ৰভৃতিৰ নাম উল্লেখযোগ্য।

নাট্যশিল্পী ব্ৰজনাথ শৰ্ম্মা, ফণী শৰ্ম্মা, প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী, ভৃগুপতি দত্ত প্ৰমুখ্যে বিখ্যাত লোকসকল এসময়ত নলবাৰী বঙ্গমঞ্চৰ অভিনেতা আছিল। আজিও নলবাৰীত জয়দেৱ শৰ্ম্মা, দেবেশ্বৰনাথ ভট্টাচাৰ্য্য, ত্ৰৈলোক্যনাথ গোস্বামী, জয়চন্দ্ৰ শৰ্ম্মা আদি ইয়াৰ প্ৰাচীন অভিনেতা। জয়চন্দ্ৰ শৰ্ম্মা আৰু গণেশমল্ল বৰুৱাই নাৰী-চৰিত্ৰ ৰূপায়ণত যি কৃতিত্ব লাভ কৰিছিল, আজি সহ-অভিনয়ৰ দিনত কেইগৰাকী অভিনেত্ৰীয়ে তেনে সফলতা লাভ কৰিব পাৰিব সন্দেহ।

নলবাৰী বঙ্গমঞ্চক কেন্দ্ৰ কৰি যি সকলে নাট ৰচনা কৰিলে এই আটাই কেইগৰাকি আছিল এসময়ত নলবাৰী মঞ্চৰ অভিনেতা আৰু গৰ্জন হাইস্কুলৰ শিক্ষক। বৰঠাকুৰৰ ‘সিংহাসন’ৰ পিছত প্ৰায় একে সময়তে শিক্ষক ধনেশ্বৰ শৰ্ম্মাই কেবাখনো নাট ৰচনা কৰে। অৱশ্যে তেওঁৰ নাটবোৰ অপেৰা পাৰ্টিয়ে মুকলি মঞ্চত অভিনয় কৰিব পৰাকৈহে ৰচিত হৈছিল বেন লাগে। ইয়াৰ পিছত প্ৰতাপচন্দ্ৰ গোস্বামী

আৰু ঈশ্বৰচক্ৰ বৰুৱাৰ যুটীয়া প্ৰচেষ্টাত ৰচিত ‘পৰিণাম’ৰ অভিনয়ে নলবাৰীত বেছ আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰে। শিল্পী গৌৰী বৰ্মান আৰু গায়ক মনোজকুমাৰ শৰ্মায়ে নাট ৰচনা কৰাত প্ৰবৃত্ত। এই মঞ্চৰ উদ্ভৱ কালছোৱাত বঙালী ‘চক্ৰবৰ্ত্তী’ আৰু ‘চাজাহান’ প্ৰভৃতি অনূদিত নাটৰ অভিনয়হে হৈছিল।

নলবাৰী মঞ্চৰ কৃতিত্ব এলানি নাটক বা নাটিকাৰ সৃষ্টি কৰাত নহয়, এই অঞ্চল আধুনিক ৰূপত গঢ়ি তোলাতহে। নাট্য আন্দোলনৰ যোগেদি নলবাৰীয়া ৰাইজৰ সমাজ চেতনা জাগিল। তেতিয়া ৰঙিয়াৰ পৰা বৰপেটা পৰ্য্যন্ত স্থায়ী মঞ্চ ক’তো স্থাপিত হোৱা নাছিল। এই অঞ্চলটোৰ উৎসাতী নাট্যামোদীসকল আহি নলবাৰী মঞ্চৰ অভিনয়ত সমগ্ৰ উত্তৰ কামৰূপৰ ৰাইজৰ নাতত এটা সম্প্ৰীতিৰ ভাব সৃষ্টি কৰে। নাট্যাভিনয় দেখাত মুখ্য উদ্দেশ্য হলেও, যথার্থতে সমাজ সংগঠন আৰু দেশসেৱাহে আছিল ইয়াৰ মুখ্য লক্ষ্য। এই প্ৰচেষ্টাৰ ফলত গঢ়ি উঠিল কেউদিশে স্কুল, হাস্পাতাল, আলিবাট আদি। নলবাৰী চহৰৰ ছোৱালী হাইস্কুল, নলবাৰী কলেজ এই নাট্যামোদী দলটোৰ প্ৰচেষ্টাতেই যে গঢ়ি উঠিল এনে নহয়, ছয়োটা অনুষ্ঠানে পোনতে মুক্তিলাভ কৰিলে আৰু নাট্যামোদী সকলৰ প্ৰচেষ্টাতে ছয়োটা অনুষ্ঠানে সময়ত পূৰ্ণৰূপ পালে।

আজি উদ্ভৱ-কালৰ মঞ্চ আৰু নাট্য-শালাৰ ওপৰত প্ৰকাণ্ড স্থায়ী মঞ্চ আৰু নাট্যশালা গঢ়ি উঠিছে। কিন্তু নাট হেগাচোবোকাকৈহে মঞ্চত অভিনীত হয়। আজি মঞ্চ, নাট্যশালা, নাট সকলো আছে, অভিনেতা অভিনেত্ৰীও ৰাঢ়িছে, কিন্তু নাই প্ৰাক্-স্বাধীনতা কালৰ উদ্দীপনা আৰু প্ৰেৰণা নাই।*

ওপৰত উল্লিখিত মঞ্চ-সমূহে বাট দেখুৱাই দিয়াৰ লগে লগে অস্বাভাৱ ঠাইতো ছুটি-এটিকৈ সেই একে শ্ৰেণীৰ সম্পদে সুৰ দাঙি জিলিকি উঠিব ধৰিলে। বৰপেটা, মজলদৈ, শ্বিলং, ধুবুৰী, গোৱালপাৰা, তিনচুকীয়া, আইন কি, প্ৰায়ে-ভূঞাও মঞ্চ-নিৰ্মাণ আন্দোলন বিয়পি পৰিল। বিশেষকৈ পাশ্চাত্য পদ্ধতিৰ অভিনয় (বা থিয়েটাৰ)ৰ বাবেহে এনেবোৰ মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষা-গৃহৰ প্ৰতিষ্ঠা; প্ৰাচ্য পদ্ধতিৰ অভিনয় (বা যাত্ৰা, ভাওনা) আদিৰ বাবে মুকলি মঞ্চই যথেষ্ট, প্ৰেক্ষা-গৃহ অনাবশ্যক। আবশ্যক হলেও বা, সি অস্থায়ীৰূপেই চলি আহিছে। জাম্যামণ ৰাভা-দলৰ সন্মুখোবো ক্ৰমান্বয়ে ৰাঢ়ি আহিব ধৰিলে। পাঠশালাৰ ‘নটৰাজ’, ‘নটৰাণী’, চামতাৰ ‘স্বৰদেৱী’, হাজোৰ ‘পূৰ্বজ্যোতি’ প্ৰভৃতিয়ে তাহানিৰ ‘কালিকা অপেৰা পাৰ্চী’, ‘কোহিনুৰ অপেৰা পাৰ্চী’ আদি যাত্ৰা-দলৰ অভাৱ পূৰণ কৰি,

* [ৰচনাৰ তিথি—শ্ৰীমতী বৰ্মা-লিখিত প্ৰবন্ধৰ সাৰাংশ, “এখন বৰদৰ্শন ইতিহাস—নলবাৰীৰ”—‘দৈনিক অসম’ ২৮ মে ১৯৬০ (শনিবাৰ); ১৯৬৮ শক।]

দৃশ্য-সজ্জাৰ আধুনিক অভিনয় কৌশল দেখুৱাই, অভিনয়ৰ ইচ্ছাজাল নিৰ্মাণ কৰি, বাইজক বস-উপভোগৰ বিবিধ উপকৰণেৰে আপ্যায়িত কৰিব ধৰিছে। এওঁলোকে নাট্য-শিল্পক ব্যৱসায় ৰূপে গ্ৰহণ কৰাত অদূৰ ভৱিষ্যতত ইয়াৰ বহুল উন্নতি আশা কৰা যায়। কথা-ছবিৰ প্ৰভাৱে এওঁলোকক তল পেলাব পৰা নাই।

সহ-অভিনয়—কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় দশক পৰ্য্যন্ত পুৰুষেইহে তিবোতাৰ ভাওত ওলাই স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰিছিল। ১৯৩৩ চনত মাধোন অদভূত সাহসী আৰু বিশিষ্ট অভিনেতা ব্ৰজনাথ শৰ্মাৰ তত্বাৱধানত পৰিচালিত ‘কোহিনুৰ অপেৰা পাৰ্টী’ত পোন প্ৰথম অসমত তিবোতাৰ ভাওত তিবোতা ওলাই স্ত্ৰীচৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰে; অসমত সহ-অভিনয়ৰ সূত্ৰপাত হয়। তাকে দেখি প্ৰথমতে অসমীয়া জনসাধাৰণে অৱশ্যে নাক কোচাইছিল, কিন্তু পঞ্চম-ষষ্ঠ দশকৰ পৰা সহ-অভিনয়ৰ অবাধ প্ৰৱৰ্ত্তন হ'ব ধৰিলে; সংস্কৃতিয়ে ৰূপ সলাই নতুনৰ আৱাহনী সঙ্গীতেৰে জনসাধাৰণৰ মন ঘূৰাই পেলালে। ১৯৩২ চনত গুৱাহাটীৰ ‘কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য মন্দিৰ’ত কামাখ্যা ঠাকুৰৰ ‘বেউলা’ নাট-অভিনয়ত অসমৰ মঞ্চত প্ৰথম তিবোতাৰ আবিৰ্ভাৱ বুলি এটা জনবৰ উঠিছিল। কিন্তু লগে লগেই কথাষাৰৰ প্ৰতিবাদ হয় এই বুলি যে সেই তিবোতা গৰাকী “দেওধা”হে। মঞ্চত শিৱ মন্দিৰৰ দৃশ্য এটাত নৃত্য প্ৰদৰ্শনৰ বাবে ওচৰৰ কোনোবা নৃত্যানুষ্ঠানৰ পৰা খন্তেকৰ বাবে মাধোন আনি মঞ্চত অৱতাৰণা কৰা হয়—সেয়া দুৰ্গাপূজাৰ সময়; কেউপিনে নৃত্য-গীত, যাত্ৰা-অভিনয় আদি (‘অসমীয়া’ ৩০-১২-৩২)।

প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্য কলাৰ অভিনয় সংমিশ্ৰণ—যুগৰ দাবী মানি যাত্ৰা আৰু ভাওনা সংঘই আৱশ্যক অনুসৰি পাশ্চাত্য পদ্ধতিৰে মঞ্চত অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে, থিয়েটাৰ সংঘয়ো দৰ্কাৰ হলে মুকলি মঞ্চত অভিনয় কৰি, বাইজৰ তৃপ্তি সাধন কৰে; বিজুলী-বাতিৰ চকু ছাট মাৰি ধৰা পোহৰে ঘিঁউৰ বস্তু গছিক পাহৰাই পেলায়; ‘মাইক্ৰোফোন’ৰ সাহায্যত মতা বচন-ভাষণে কাণ ভাল মাৰি ধৰে ইপিনে থিয়েটাৰেও কেতিয়াবা ভাওনাৰ সূত্ৰধাৰকৰ আঁচলত ধৰিছে মঞ্চ প্ৰৱেশ কৰে, বৰগীত-ভটিমাৰে সঙ্গীত পৰিৱেশন কৰি ভাল পায়। ন-পুৰণিৰ এনেবোৰ মধু-মিলন এপিনে উপভোগৰ সুন্দৰ সামগ্ৰী, অইন পিনে আলোচনাৰ বঢ়িয়া বিষয়।

‘আত্মবিনোদক থিয়েটাৰ দল’

‘কীচক বধ’ আৰু ‘ভ্ৰমবজ্জ’ৰ অভিনয়

খ্য়: ১৯১০-১১ চনৰ আগৰ কথা। ‘আত্মবিনোদক থিয়েটাৰ দল’ নামেৰে নাট্যসঙ্ঘ এটা বজ্জনীকান্ত বৰদলৈ (ওৰফে “ভোলাই শৰ্মা”) আৰু বন্ধু-বান্ধৱ কেইজনমানে লগ লাগি পাতিছিল। তেওঁলোকে সেইবেলি পুজা এখনত থিয়েটাৰ পাতিবলৈ বুলি মনস্থ কৰি এখন আলোচনা সভা পাতিলে। সভাত থিয়েটাৰ পতা প্ৰস্তাৱ এটা গৃহীত হ’ল, কিন্তু নাটক লৈ মনোমালিন্য ঘটিল। পোনতে কেৱে ‘সীতাহৰণ’, কেৱে ‘ভ্ৰমবজ্জ’ পাতিব লাগে বুলি প্ৰস্তাৱ আগ বঢ়ালে। কিন্তু সেই প্ৰস্তাৱ নাকচ হ’ল; এদলে কয়—‘সীতাহৰণ’ত বংশেমালিৰ কথা মুঠেই নাই, একেবাবে ‘dull’; ‘ভ্ৰমবজ্জ’ “তেনেই ফুচুৰি”; গতিকে নববসেৰে টপুটীয়া কৰি এখন নতুন ধৰণৰ পৌৰাণিক নাট লিখা হওক। বাদামুৰাদ চলিল আৰু শেষত স্থিৰ হ’ল যে এদিন ‘ভ্ৰমবজ্জ’ আৰু এদিন নকৈ লিখা পৌৰাণিক নাট এখনৰ অভিনয় হব লাগিব, পৌৰাণিক নাটখনৰ কাহিনী মহাভাৰতৰ ‘কীচক বধ’ আখ্যানক অৱলম্বন কৰি লিখা হব। বজ্জনী বৰদলৈ, লোকনাথ ফুকন আৰু ভৈৰৱ দাস—এই তিনিওজনে মিলি তিনিদিনত ‘কীচক বধ’ নাট লিখি উলিয়াবলৈ গাত ল’লে। নবকান্ত কটকী নামৰ এজনে অকলে অইন এখন নাট লিখি উলিয়াব বুলি প্ৰতিজ্ঞা দিলে। উক্ত প্ৰস্তাৱ-প্ৰতিজ্ঞা মতে তিনিদিনৰ ভিতৰতে প্ৰথম তিনিজনে ‘কীচক বধ’ লিখিলে; অৰু পাঁচটা; গৰ্ভাঙ্ক বিশটা, গীত চয় সাতটা মান। প্ৰকাশ ৰীতি অসমীয়া গছ। নবকান্তই লিখিলে অমিত্ৰাক্ষৰ চন্দ্ৰত কৰ্ণবধ-আখ্যানৰ নাটক। ভাৰিৰাম বৰাৰ গাত নাট-বাহনিৰ ভাৰ আছিল। ‘কৰ্ণবধ’ নাটখন বঙলুৱা বুলি বাদ দি—‘কীচক বধ’ নাটক অভিনয়ৰ বাবে বঢ়া হ’ল। লোকনাথ ফুকনক ‘জেনেবেল মেনেজাৰ’, ভাৰিৰাম বৰাক ‘এচিচটেণ্ট মেনেজাৰ’, হালিকান্ত বৰুৱাক, ‘ড্ৰেচাৰ’ (Dresser), নীলকান্ত বৰুৱাক, ‘ট্ৰেজাৰাৰ’, ভৈৰৱ দাসক ‘চেফ্ৰেটাৰী’, হৰধৰক ‘প্ৰম্পটাৰ’ (স্বাক) আৰু বজ্জনী বৰদলৈক “ষ্টেজ্ মেনেজাৰ” আৰু ‘মোচন-মাষ্টাৰ’ বাব দিয়া হ’ল।

অভিনয়ৰ বাবে বন্ধু-বান্ধানি সাজ-সজ্জা যি যি লাগে সকলো বিহয়-বৰীয়াই ৰেনে তেনে মতে যোগাব কৰিবলৈ গাত ললে। দলটোত থকা প্ৰতিজনৰ পৰা

অৱস্থা অহুসৰি এটকাৰ পৰা দহটকালৈ চাঁদা তুলিলে। মুঠ সন্তোৰ টকা উঠিল। আকৌ এটা নিৰ্দিষ্ট দিনত বচনবোৰ চৰিত্ৰ অহুসৰি ভগাই দিবলৈ স্থিৰ কৰা হ'ল। ভীমৰ ভাও লবলৈ আটাইমুখাবে খোৱা-কামোৰা লাগিল। কিন্তু পৰীয়া, ছুৱৰী, দাস-দাসীৰ ভাও লবলৈ কেও নাই। স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ কেৱে লব নোখোজে। বজ্জনী বৰদলৈক ছুৱৰী আৰু দাসীৰ ভূমিকা দিব খোজাত তেওঁ ঘোৰ আপত্তি কৰি উঠিল আৰু খোলাখুলি ভাবে কৈ পেলালে যে, তেওঁ ভীমৰ ভাও কৰিবলৈ নেপালে থিয়েটাৰ নকৰেই। ভাবিবাম বৰাই ক'লে যে তেওঁহে ভীম হবৰ উপযুক্ত, বজ্জনী বৰদলৈ কীচক হব লাগে। তেতিয়া জাতৰ কথা উঠিল। বৰদলৈয়ে কয়, “মই জাতত বামুণ, তুমি কলিতা। মোক কীচক পাতি তুমি ভীম হৈ মোক মাৰিলে, তোমাৰ গাত ব্ৰহ্মবধ পাতক নালাগিব নে?” যি কি নহওক, শেষত বৰদলৈক ভীমৰ ভাও আৰু ভাবিবামক কীচকৰ ভাও লবলৈ দিয়া হ'ল; স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ বাবে দেখনিয়াৰ আৰু দাবি-গোফ কম থকা লোকসকলক বাছি লোৱা হ'ল।

‘ভ্ৰমবঙ্গ’ তো সেইদৰে ভাও লবৰ বেলিকা ওজৰ-আপত্তি ওলাল। বজ্জনী বৰদলৈ আৰু লোকনাথ ফুকনে “নিবঞ্জন”ৰ ভাও ললে; ভৈৰৱ দাস আৰু ভাবিবাম ‘কলিমন’ হ'ল। পূজালৈ কুৰি দিন আছে; আখৰা আবস্ত হব ধৰিলে। কুৰি দিনৰ ভিতৰতে নিয়ম মতে চাৰিদিন মানহে আখৰা হ'ল।

তেতিয়া হেমকণ্ঠ বৰুৱাৰ ঘৰত বছৰি দুৰ্গাপূজা হয় আৰু পূজা উপলক্ষে তেওঁৰ চ'ৰা ঘৰটোতে ঢুলীয়াৰ ভাও আৰু যাত্ৰা হয়। সেইবাৰ অষ্টমী আৰু নৱমীৰ দিনা তেওঁৰ তাত এই দলটোৱে থিয়েটাৰ কৰিবলৈ স্থিৰ কৰিলে। বিষয়-বৰীয়া সকলে ঘৰে ঘৰে বিহা-মেখেলা, পাণ্ডবি, কোট, কামিজ আদি পিতৃ-পিতৃকৈ বিচাৰি বিচাৰি নিৰ্দিষ্ট দিনত থিয়েটাৰৰ বাবে কোনোমতে সাজু কৰিলে। অষ্টমীৰ দিনা দৰ্শক ঘৰত নথৰা হৈছে। নিশা ন বাজিল। তেতিয়া কোনো মতে বাঁহ বাক্ৰি, জৰী লগাই, দুখন শ্চিন, এখন ড্ৰপ্‌শ্চিন আৰু চাৰিখন উইং বা পাৰ্শ্ব-পট (wing) অঁৰা হৈছেহে। মানুহ কেইজনৰ সেইদিনা ভাত-পানী নাই। দহ বাজিল, তেতিয়ালৈকে থিয়েটাৰ আবস্ত কৰিব পৰা অৱস্থা হোৱা নাই। দৰ্শকে হাত চাপৰি মাৰি তৎ নাইকিয়া কৰিছে। তেতিয়া দলৰ এজনে হাবমনিয়মত “কতকাল পৰে বল ভাৰত ৰে” এই গানটোৰ গভটো বজালে; এঘাৰ বজাত কোনোমতে ড্ৰপ্‌শ্চিন দঙা হ'ল। তাকো হাতেবেহে; বন্ধাত যে বৰ ভাল হৈছিল। ‘কীচক ৰথ’ নাটৰ অভিনয় আবস্ত হল। ভাৱবীয়া কোনো জনৰে বচন মুখত নাই। দ্ৰাৱকৰ ওপৰতে সম্পূৰ্ণ নিৰ্ভৰ। হাঁহি-খিকিঙালিৰ মাজেৰে কোনোমতে জানিবা অষ্টমী নিশাৰ থিয়েটাৰখন শেষ হ'লগৈ।

নৱমীৰ দিনা ‘ব্রমৰজ’। সেইদিনা প্ৰথম নিশাতকৈ হাহাকাৰ অলপ কম। কিন্তু গানবোৰ গাওঁতে হাবমনিয়মৰ স্তৰ এপিনে যায়, গাওঁতাব স্তৰ অইনপিনে হয়। দৰ্শকে হাত চাপৰি মাৰি “এক্সৰ প্লিজ” (‘আকৌ এবাৰ’) বুলি ঠাট্টা-বিদ্ৰেপৰ ধ্বনি তোলে। এটা দৃশ্যত কটোৱালে মায়াপুৰীয়া নিৰঞ্জনক ধৰিবলৈ পাহৰি কামপুৰীয়াকে ধৰি পেলালে। ভালে-বেয়াই সেই নিশাৰো থিয়েটাৰখনৰ লেঠা মৰিলগৈ। লক্ষ্মীপূজা আৰু কালীপূজাতো আকৌ সেই থিয়েটাৰ পতা কথা আছিল; কিন্তু পূৰ্বৰ তিতা-কেঁহা অভিজ্ঞতাসোপাই কাকো আগ বাঢ়িবলৈ উদগনি নিদিলে। ‘আশ্ববিনোদক থিয়েটৰৰ দল’ৰ থিয়েটাৰ-পৰ তাতেই অন্ত পৰিল। কিন্তু অৱ এবিলেও কৰ্পটিয়ে নেৰে—বহুদিনলৈকে ভাৱৰীয়া সকলৰ বিলৈ-বিপত্তিৰ ওঁৰ নপৰাত পৰিল। ‘কলিমন’ হোৱাজনক বাটত দেখিলেই, ফুলীয়া ল’ৰাই “সৌটো কলিমন! সৌটো কলিমন” বুলি আঙুলিয়াই বান্ধব-খেদা দিয়ে। দ্ৰৌপদীৰ ভাও লোৱা-জনক ঘৈণীয়েকে ভাল পচতি দিলে। ঘৈণীয়েকে চল পালেই কয়, “নেদেখিছা কেনে মতাটো, ঘৰতহে মতা। থিয়েটাৰত কাবৰাৰ ফটা মেখেলা পিন্ধি তিকতাহে হব পাৰিছিল।”*

সাধক শিল্পী ব্ৰজ শৰ্মা—কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় চতুৰ্থ দশকৰ অসমৰ সুবিখ্যাত অভিনেতা ব্ৰজ শৰ্মাই তেইশ বছৰ বয়সতে বিদেশত অভিনয়-শিক্ষা বিষয়ত ত্ৰুতী হয়গৈ। সেই কোমল বয়সতে তেওঁ চাকৰি এটাৰ জৰিয়তে মাতৃভূমি এৰি মেছোপটেমীয়া পাইছিল গৈ আৰু তাত বছৰো চহৰত বঙালী নাট্য সল্ল এটাত অভিনয়-কলা বিষয়ত শিক্ষালভ কৰি খ্যাতি অৰ্জন কৰে। বিদেশৰ পৰা উলটি আহি তেওঁ নিজ বাসভূমি শিলাত ‘কালিকা অপেৰা পাৰ্টি’ নামেৰে এটা ব্যত্ৰাদল গঠন কৰে। তাত প্ৰথমতে ‘ৰাজীবাও’, ‘ৰাণাপ্ৰতাপ’ আদি বঙালী নাটৰ অভিনয় হৈছিল। সেয়া ১৯২২ চনৰ কথা। প্ৰায় হুবহুৰ পাচতে তেওঁ ‘দক্ষিণ গণকণাৰী অপেৰা পাৰ্টি’ত শিক্ষক (‘মাষ্টাৰ’) নিযুক্ত হৈ দলটো বহুখিনি বিষয়ত উন্নত কৰি তোলে। ইয়াৰ কেইবছৰমান পাছত ‘কোহিনুৰ অপেৰা পাৰ্টি’ নামৰ ব্যত্ৰসাল-প্ৰতিষ্ঠান ৰূপে নিজ তত্বাৱধানত এটা ব্যত্ৰা-দল প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু গোটেই অসম পৰিভ্ৰমণ কৰি নিজৰ আৰু অসমীয়া জাতিৰ সুনাম বৰ্দ্ধন কৰাত অবিহণা ৰোগাৱ। ইয়াতেই পোন প্ৰথম ১৯৩০ চনত অসমীয়া মহিলাই অভিনয়ত যোগ দি ফুলান্তৰ সৃষ্টি কৰে। শৰ্মাই নিজে প্ৰতিখন নাটৰ মুখ্য পুৰুষ-ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ যি অভিনয় প্ৰণালীৰে কলাকৌশল-পূৰ্ণ অভিনয় কৰিছিল, তাক এবাৰ বেয়ে দেখিছে, চিৰদিনলৈ নেপাহৰে। ব্ৰজ শৰ্মাৰ বহু-সদৃশ গুৰু-পত্নীৰ কণ্ঠস্বৰ, বচন-সঙ্গত

* ব্ৰ. ‘বাহী’ ২য় বছৰ ৩য় সংখ্যা ১৯১০-১১ ‘আশ্ববিনোদক থিয়েটৰৰ দল’ৰ সাক্ষাৎ।

চকুৰ চাৱনি, অঙ্গি-ভঙ্গিয়ে হাজাৰ হাজাৰ দৰ্শকক বিস্ময়-বিমুগ্ধ কৰি তন্নয় কৰি
বাধিব পাৰে। এই বিষয়ত তেওঁৰ সমকক্ষ অভিনেতা একমাত্ৰ কণী শৰ্মাত বাহিৰে
তেতিয়া আৰু দ্বিতীয়জন নাছিল।

ব্ৰজ শৰ্মা কেৱল অভিনেতাই নহয়, নাট্যকাৰো। তেওঁ নিজে তিনিখন নাট
ৰচনা কৰিছিল—‘মনোমতী’, ‘সীতা’ আৰু ‘পতিতা’; কেউখনেই অপ্ৰকাশিত, কিন্তু
‘মেগাফোন কোম্পানী’ৰ যোগেদি গ্ৰামোফোনত ৰেকৰ্ডিং হৈ প্ৰচাৰ আৰু জনপ্ৰিয়তা
লাভ কৰিছে। ১৯৪২ চনৰ গণ-আন্দোলনত নাট্যকাৰ শৰ্মাই বাইজৰ হকে
ৰাজনৈতিক দেশ-হিতকৰ কাম ভালেখিনি নাটকীয় ভাবে সমাধা কৰি চমক সৃষ্টি
কৰিছিল। কুৰি শতিকাৰ ষষ্ঠ দশকত তেওঁৰ অকাল মৃত্যুত অসমীয়া নাট্য জগতৰ
এটি উজ্জ্বল ভোটা তৰা চিৰদিনলৈ অস্তৰ্দ্ধান হ’ল।

তৃতীয় অধ্যায়

১ম পট

নাটকৰ শ্ৰেণী বিভাগ

মানব-জীৱন কাৰ্য্য-বহুল, সমস্যা-বহুল, চিন্তা-বহুল ; গতিকে জটিল। এনে জীৱন লৈ ৰূপায়িত সাহিত্যই নাট বা নাটক সংজ্ঞা লাভ কৰে ("Drama is life confounded in action"—Hudson). সংস্কৃত নাট্য শাস্ত্ৰত নাট্য সাহিত্যৰ শ্ৰেণীবিভাগ কেবা বৰ্গেৰে দেখুওৱা হৈছে ('প্ৰাচীন যুগ' ত্ৰঃ)। আধুনিক দুই এখন অসমীয়া নাট ইয়াৰ দুই এক শ্ৰেণীত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি যদিও, ইয়াৰ বাবে স্তৰীয়া শ্ৰেণী বিভাগ পদ্ধতি কেইটামানো স্থাপিত হৈছে, যেনে—

(ক) বিষয়-বস্তু অনুসৰি (পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, সামাজিক আদি)

(খ) বস অনুসৰি (কৰুণ বসান্ত, স্নানান্ত বা ট্ৰেজেডি, কমেডি আদি)

ভাৰতবৰ্ষৰ বাহিৰে অইন সাহিত্যত বিষয়-বস্তু অনুসৰি বিভাগ প্ৰায় বিৰল। প্ৰকৃততে কোনোখন নাটকে হুঁহু আৰু সম্পূৰ্ণভাবে কোনো এক বিশেষ শ্ৰেণীত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব নোৱাৰি। বহুতো পৌৰাণিক নাট সামাজিক আভাসেৰে ভাৰাক্ৰান্ত, অইন কি, শব্দবদেহৰ অতীয়া নাট 'কল্পিণী-হৰণ', 'পাৰিজাত-হৰণ', আদি অসমীয়া সামাজিক চিত্ৰেৰেই ভৰপূৰ। বুদ্ধদেৱ, কালিদাস, জয়মতী, চন্দ্ৰকান্তসিংহ প্ৰভৃতিৰ জীৱনী-সংলিত নাটবোৰ দেখাত ঐতিহাসিক হলেও, কল্পনাব্যৰ্থ আৰু বাসায়ন-মহাভাৰতীয় বা পৌৰাণিক সংস্কৃতিৰ পৰশে তাক ঐতিহাসিক চাৰি সীমাৰ মাজত স্থিৰভাবে স্থিতিলাভ কৰিবলৈ এৰি নিদিয়ৈ। [শৈলপদৰ 'বিভাৰতী', হেম শৰ্ম্মাৰ 'কালিদাস', গোহাঞি বৰুৱাৰ 'জয়মতী', নকুল ভূঞাৰ 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' ত্ৰঃ]।

বস-বিষয়তো এই একেটা নীতিতে ভেজা দি কব পাৰি যে, কোনো ব্যক্তিৰ জীৱন আত্মোপান্ত বিধাৱাদক বা হৰ্ষাদক হব নোৱাৰে। স্থান-কাল-পাত্ৰ ভেদে, পৰিস্থিতি ভেদে ব্যক্তি জীৱনৰ আৱৰ্ত্তন-বিবৰ্ত্তন ঘটি থাকে। বহু ঠাইতে দেৱ-দেৱী সকলকো মানৱীয় আৱেটনীৰ মাজত স্থাপন কৰি লৈছে চৰিত্ৰাৱদন কৰা হয়। গতিকে দেৱ-দেৱী বিষয়ক নাটবোৰো কোনো এক নিৰ্দিষ্ট বস-পৰ্য্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিবলৈ যোৱাটো বিতৰ্কনা মাত্ৰ। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'মেঘনাদ বধ' মূলতঃ কৰুণ বসান্তক ; কিন্তু শেষ দৃষ্টত বুকুৰ পিছতো মেঘনাদ-প্ৰবীলাই বেতিয়া দিহাকল ধাৰণ কৰি প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাকপে বিমানত স্বৰ্গাবোহণ কৰে, অগ্নিস্বী সৰে পীত পায়, এই দৃষ্ট আনন্দমুখৰ আৰু হৰ্ষাদক ['মেঘনাদ-বধ' ত্ৰঃ]।

সেইদৰে কৰুণ আৰু প্ৰতীকধৰী নাটবোৰ, গ্ৰহসন্মতবোৰ প্ৰায় সামাজিক ; ইপিনে, পৌৰাণিক নাটবোৰ প্ৰতীকধৰী আৰু ঐতিহাসিক, যেনে, ভাৰ-নিষ্ঠাৰ প্ৰতীক দুৰিষ্ট, শান্তি

আৰু ত্যাগৰ প্ৰতীক শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ, শক্তিৰ প্ৰতীক ভীম, সতীত্বৰ প্ৰতীক সীতা। এইদৰে অসংখ্য চৰিত্ৰবোৰতো প্ৰতীকধৰ্মিতা আৰু ৰূপকত্ব আৰোপ কৰিব পাৰি। তদুপৰি ৰামায়ণ-মহাভাৰত একপক্ষে ইতিহাস মাথোন। একাঙ্কিকা, নৃত্যনাট, গীতিনাট আদি বিভাজনবোৰো অস্থিৰ, বহুক্ষেত্ৰত অমিল আৰু সৰ্বসন্মত নহয়। মুঠতে, নাটকৰ নিশ্চিত বিভাজন কোনো মতেই সম্ভৱ নহয়। আলোচনাৰ সুবিধাৰ বাবে মাথোন আমি ইয়াৰ এটা উপকৰা বিভাজন কৰিছো।

২য় পট

চকুৰ পচাবতে প্ৰকাশিত প্ৰধান নাটবোৰ

[উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ মাজভাগলৈ প্ৰকাশৰ ক্ৰম-অনুসৰি]

[সামাজিক]

কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন (১৮৬১)—হেম বৰুৱা

ৰামনৱমী (১৮৮৮ ? ১৮৭০)

—গুণাভিৰাম বৰুৱা

বঙাল-বঙালনী (১৮৭১)—ব্ৰজৰাম বৰদলৈ

সেউতী-কিৰণ (১৮৯৪)—বেণু ৰাজখোৱা

কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা (১৯০৮)

—বেণু ৰাজখোৱা

পুৰ্ণজন্ম (১৯২১ একাঙ্ক)—দীন মেধি

বিপ্লৱৰ শেষ (১৯২২ একাঙ্ক)—ৰমেশ চৌধুৰা

অসম প্ৰতিভা (১৯২৪ ?)—দৈৱ তালুকদাৰ

মাতৃমজল ('২৪ একাঙ্ক)—অতুল হাতৰিকা

নৱযুগ ('২৫)—মাধৱ শৰ্মা

হ-ব-ব-ল ('৩১)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

শৃংখল ('৩১)—লক্ষ্মীনাথ শৰ্মা

গৌসাইৰ তীৰ্থযাত্ৰা ('৩২)—ধৰম চন্দ্ৰ মেধি

['প্ৰভাত' ১৯৩২ ; বিষয়—কলিকতাৰ চিৰিঘাটানা চাবলৈ যাওঁতে অসমীয়া গৌসাই এজনক ডকাইতে পাই বাটত কি নগুৰ-নাগতি কৰিলে তাৰে একাঙ্ক দৃশ্য]

বয়বৰুৱাৰ বেতাল ঘৰ্ট বিংশতি ('৩২)

—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

বিচাৰ ('৩১)—লক্ষ্মীনাথ শৰ্মা

ৰমণীশক্তি ('৩৫)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

বানপানী ('৩৪ ; একাঙ্ক)—কামাখ্যা ঠাকুৰ

সংসাৰ চিত্ৰ ('৩৬)—লক্ষ্মীকান্ত দত্ত

প্ৰজাপতিৰ ভুল ('৩৬ ; দুই অঙ্ক)

—লক্ষ্মীনাথ শৰ্মা

জন্মৰ মূল্য ('৩৬ ; পাঁচ দৃশ্যৰ একাঙ্ক)

—লক্ষ্মীনাথ শৰ্মা

দেশৰ কথা (?)—লক্ষ্মীনাথ শৰ্মা

চন্দ্ৰকলা ('৩৭ ; ৪ অঙ্কীয়)—দৈৱ তালুকদাৰ

নাৰী ভাগৱণ ('৩৭)—বিষয়ৰাম মহাজন

কাৰেঙৰ লিগিৰী ('৩৭)

—জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা

বিপ্লৱ ('৩৭)—দৈৱ তালুকদাৰ

মুক্তিৰ পথ ('৩৮)—বীৰেশ্বৰ শৰ্মা

বিহু ('৩৮)—দেৱানন্দ ভৰালী

কু-পুত্ৰ ('৩৮)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

অভিমানৰ প্ৰাশস্তিত্ব ('৩৮)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

জাগ্ৰত দেৱতা ('৩৮)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

কল্যাণী ('৩৯)—অতুল হাতৰিকা

কাল-পৰিণয় ('৩৯)—প্ৰবীণ কুকন

চাৰ্কে-চকোৱা ('৪০)—সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা

নিৰ্বাণ (?)—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা

অভিযান ('৪০ ; জনশিক্ষা-প্ৰচাৰ-মূলক ;

তিনি-অকীয়া)—দমি মহন্ত

বৰমেল ('৪০ ; 'সাধনা' ৩য় বছৰ)

—চান্দ মহম্মদ চৌধুৰী

[ডেকা ল'ৰাই গ্ৰামোফোন বজোৱাত গাঠৰ যোজাই মেল চপাই দণ্ড কৰে, এয়ে ইয়াৰ মূল বিষয়] ।

আচল আক নকল ('৪১ ; একাক ; 'প্ৰচাৰক'

২য় বছৰ ১ম সংখ্যা—বউফ [ইয়াত দুবিধ

'পীৰ'ৰ নাম দিয়া হৈছে—আচল আক

নকল ; কোন কোনে বিধৰ চিনিবলৈ টান]

(১) এ-আৰ-পি ('৪৭)

(২) বাস্তব চিনেমা ('৪৮)

(৩) লড়কে লেক্সে ('৪৮) দুলাল বৰঠাকুৰ ।

এই তিনিখন বিষয়াদায়ক একাঙ্কিকা,
'লড়কে লেক্সে' ত সন্নিৱিষ্ট ।

মানস প্ৰতিমা ('৪৮)—অতুল হাভৰিকা ।

চোৰাং বজাৰ ('৪৮)—প্ৰদীপ ৰায়চৌধুৰী

শান্তি ৰাধিকা ('৪৮ ; 'জয়ন্তী' ১০ম বছৰ

১১ স)—চিত্ৰ মহন্ত

[অসমৰ লৌকিক কাহিনীৰ ভেটিত ৰচিত

অষ্ট দৃশ্য-সম্বলিত নাট । ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য

'বোৰক' চৰিত্ৰ, প্ৰায় অকীয়া নাটৰ

সুত্ৰধাৰ-ভূম্য]

কোন বাটে ('৪৮)—তুতিত্ৰতা ৰায়চৌধুৰী

[ছয়-দৃশ্য-সম্বলিত আত্মপৰ্যায়ক সামাজিক

নাট । ইয়াত এনে এখন সমাজ-চিত্ৰ

অঙ্কিত হৈছে "ব"ত সকলো হুহুৰ, হাহুহুৰ

অধিকাৰ ব'ত হাহুহুৰ কৰে । লেখিকা

প্ৰথম অসমীয়া মহিলা হাৰিক্ৰ (ই-এ-টি)] ।

জতিতা ('৪৮)—জ্যোতিপ্ৰসাদ

অগ্ৰস্বামী (৪২ ; তিনি-অকীয়া)—সৰ্বানন্দ পাঠক

বিপ্লবী বীৰ ('৪২) —

পৰাচিত ('৪২)—দণ্ডি কলিতা

প্ৰায়চিত্ত (?) গোপীনাথ শইকীয়া,

নবদুৰ্গ-অভিযান ('৪০ পঞ্চাং)

[শইকীয়াৰ দ্বিতীয় খন নাট ৩ স্কেনতাৰ

জয় কামনা কৰা হৈছে । তেওঁৰ প্ৰথম

ৰচনা 'প্ৰায়চিত্ত']

লখিমী-চপোৱা ('৪০ ; 'উদয়াচল' ৪ৰ্থ বছৰ ১ম

১ম সংখ্যা) মহেশ্বৰ নেওগ

বেকাৰ বাবু ('৪০ ; সপ-দৃশ্য)

—তৰুণ আজাদ ডেকা বিশাৰদ

বনবাণী ('৪০)—অনন্ত কুমাৰ দাস

[অষ্ট বিভাগ দৃশ্য-বিভাগ-দৃশ্য গড় কথোপ-

কথনৰ যোগেদি অসমত প্ৰথম ইংৰাজ

শাসক সকলৰ অমাত্যক অত্যাচাৰৰ

বিতীৰিকাপূৰ্ণ দৃশ্য অঙ্কিত] ।

কুংবৰ ('৪১)—বিষ্ণু গোস্বামী ['ৰামধেনু'

১৮৭০ শক ১১-১২শ সংখ্যা]

যোক ভোট দিয়ক ('৪১) মেদিনী ঠাকুৰীয়া

অভিমান ('৪২)—সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তী

বিলন সমাধি ('৪৩)—অনন্ত চৌধুৰী

[অষ্ট-দৃশ্য-বহল এই নাটখনিত ঠায়ে ঠায়ে

এৰাৰ-দুয়াৰ ৰচনাবেই একোটা দৃশ্য সমাপ্ত

কৰা হৈছে]

হাটিৰ মৰম ('৪০)—আনন্দেশ্বৰ বৰঠাকুৰ

['ৰামধেনু' ৭ম বছৰ ২য় সং ; হিম্-

মুছলমানৰ ঐক্য নুচক এই নাটখনিত আত্ম

সমাজৰ এটি মৰুৰ চিত্ৰ সন্নিৱিষ্ট হৈছে, নাট্য-

কাৰৰ ভাষাত "আপুনি মুছলমান, মই হিন্দু—

ইয়াৰ ওপৰতো যে আঘাৰ আক এটা ভাঙৰ

চিনাকি আছে । আমি পাহৰি যাব নেলাগিব

যে সকলোতকৈ আগতে আমি ৰাহুহ ।" আত্ম

সমাজ এখনৰ কঠীণ পৌত্ৰবশত লিখকৰ আত্মপ-

ৰম মনৰ কথা এৰাকলৈ আঘাৰ দৃষ্টি পৰে—

"যোক সেই নতুন পৰাকলৈ লৈ বসক । যোৰ

মৃত্যুৰ পিছত সেই নতুন পথাৰৰ মাটিৰ বুকতে
মোৰ চিতা সাজিব আপোনালোকে। সেই
নতুন পথাৰৰ মাটিৰ মাজতে মই যুগ যুগ ধৰি
লুকাই থাকিম” (শেষ দৃশ্য)]।

প্ৰতিবাদ ('৫৩)—অনিল চৌধুৰী

মিনতি ('৫৩)—ৰাজলক্ষী দাস

মুক্তিৰ অভিযান ('৫৩)—লক্ষীকান্ত দত্ত

বেদনাৰ ইতিহাস—('৫০) পূৰ্ণ মজুমদাৰ

['জয়ন্তী' ১০ বছৰ ; স্বামীৰ অত্যাচাৰত

নিবিহ তিবোতাৰ বেদনাৰ ইতিহাস-প্ৰকাশক
ছই দৃশ্য-সম্বলিত একাঙ্কিকা]।

মধুৰ মিলন ('৫৪ ; চাৰি-অঙ্কীয়া)

—ভূপেন্দ্ৰ চৌধুৰী

এবেলাৰ নাট ('৫৪ ; একাঙ্ক)

—বীণা বৰুৱা

দেশৰ মাটি ('৫৪)—মেদিনী ঠাকুৰীয়া

ব'ৰাগী ('৫৪)—কুমুদ বৰদলৈ

গৰা থলনীয়া ('৫৫)—অভয় ডেকা

কঙ্কণ ('৫৬)—সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তী

আঁৰ কাপোৰ ('৫৬)—মধুৰা ডেকা

মাতৃ-পূজা ('৫৭)—লক্ষীশেখৰ বৰুৱা

বঞ্চিতা ('৫৭)—আব্দুল মজিদ

ফেহজালি ('৫৮)—অভয় ডেকা

সৰগৰ অভিলাষ ('৫৭)—অভয় ডেকা

বেড নথৰ ফাইড ('৫৮ ; একাঙ্ক)

—তক্ষুৰ আলি

মিনা বজাৰ ('৫৮)—গিৰীশ চৌধুৰী

আগৰণ ('৫৮ ; তিনি দৃশ্য একাঙ্ক)

চালেহ হাজৰিকা

চাকনৈয়া ('৫৮)—হৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰ

জ্যোতি-বেধা ('৫৮)—সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা

আই-ভি-এচ ('৫৮ ; ছই অঙ্কীয়া)

ইছল হুচেইন

মাহুহৰ প্ৰাণ ('৫৮ ; একাঙ্ক)

বিপিন গোহাঁই

আজিৰ যুগ ('৫৮ ; একাঙ্ক)

—নাৰায়ণ দেৱ অধিকাৰী

সমাধান ('৫৮ ; তিনি-অঙ্কীয়া)

—বিপু গোহাঁই

[১৯৩৭ চনত 'আৱাহন'ত 'বয়ন বিজ্ঞালয়'

নামত প্ৰকাশিত]

ঘাত-প্ৰতিঘাত ('৫৮ ; পঞ্চ-দৃশ্য)

—আনন্দ শৰ্মা

কুণ্ড কুটীৰ ('৫৯ ; তিনি-অঙ্কীয়া)

—মণি বৰা

প্ৰতিদান ('৫৯ ; তিনি-অঙ্কীয়া)

—স্বৰাজ নাথ

নতুন সমাজ ('৫৯ ; তিনি-অঙ্কীয়া)

—প্ৰবীৰমজ বৰুৱা

তথাপিহো হোৱা নাই ক্লান্ত ('৫৯ ; একাঙ্ক)

—হেম চেতীয়া

বেবেৰিবাং ('৫৯ একাঙ্ক)—হেম চেতীয়া

অশ্বষোণ ('৬০ ; একাঙ্ক)—পুৰুষোত্তম দাস

দোলা ('৬১)—উত্তম বৰুৱা

['আৱাহন' ১৮৮৩ শক]

আকৰ্ষণ ('৬২)—বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ নাথ

সংঘাত ('৬২ ; তিনি-অঙ্ক)

—সুৰেন্দ্ৰকুমাৰ দাস

কুলৰ সন্মতি ('৬৩)—বোগেশ্বৰ কলিতা

আপনীয়া বাতিটো ('৬৪ ; একাঙ্ক ;

'আৱাহন' ১৮৮৬ শক)—বিপু গোহাঁই

দুৰ্ঘাহাৰা ('৬৭ ; একাঙ্ক ; 'সমকালীন' ২য়

বছৰ ১ম সংখ্যা)—সৌৰীন সেন [ছবি

শক্তিকাৰ কক্ষোৰ বিপ্লৱী বীৰ পেট্ৰিচ লুহাৰ

বিপ্লৱৰ আধাৰ-শিলাত বচিত পঞ্চ-দৃশ্য সম্বলিত

নাট]।

[খেজেলীয়া নাট]

লিতিকাই (১৮৮২)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা
মহৰী (১৮৯৬)—দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা
গাৰ্ভবুঢ়া (১৮৯৭)—পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা
দৰবাৰ (১৯০২)—বেণুধৰ ৰাজখোৱা
কলিমুগ (১৯০৪)—বেণুধৰ ৰাজখোৱা
—দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা

টেটোন তামূলি (১৯০২)

—পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা

যমপুৰী (১৯১২)—বেণু ৰাজখোৱা

নোমল (১৯১৩)

পাটনি (১৯১৩)

চিকৰপতি-নিকৰপতি (১৯১৩)

—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

নিমজ্ঞ ('১৭)—পদ্ম চলিহা

কুকুৰীকাৰ আঠমঙ্গলা ('১৮)—মিত্ৰদেৱ মহন্ত

কেনে মজা ('২০)—পদ্মধৰ চলিহা

কৃত নে ভ্ৰম ('২৪)—গোহাঞি বৰুৱা

থানা ('২৪) লিখক ? ['প্ৰভাত' ১৮৪৬ শক]

বিয়াৰ বিপৰ্যায় ('২৫)—মিত্ৰদেৱ

তিনি বৈশী ('২৮)—বেণু ৰাজখোৱা

এটা চুৰট ('২৯)—মিত্ৰদেৱ

চোৰৰ সৃষ্টি ('৩১)—বেণু ৰাজখোৱা

মকতৰা ('৩১)—গোপাল গোস্বামী

টোপনিৰ পৰিণাম ('৩২)—বেণু ৰাজখোৱা

বৰ ডেকা ('৩৩)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

গুৰু-ভৰু ('৩৪)—বিহাৰ বহাজন

বেতেনা বহন্ত ('৩৫)—বিনয় বৰুৱা

জোৰাই কৃত (? বচনা '৩৬)—ৰাধা কাকতী

টি-টি-হেই ('৩৬)—বিনয় বৰুৱা

কানীৱানীৰ সতী ধৰ্ম ('৩৭)—?

মঙালী বিহু ('৪০)—জীৱেশ্বৰ গোস্বামী

['বাহী' ২০শ বছৰ তিনি-অৰীয়া]

পোহনীয়া কুকুৰ ('৪৬ ; তিনি-অৰীয়া)

—মণি কানিতা

আপোচ ('৪২)—হৰেন শইকীয়া

ভগদিব (")—

কৌচক বধ ('৫০ ; তিনি-অৰ্ধ)—মণি কানিতা

নগৰৰ বিহুভলী (?)

কাণকটা ('৫৩ , তিনি-অৰ্ধ)—শিখ্ৰা বৰুৱা

(শিবপ্ৰসাদ বৰুৱা)

কৰ্ণবোল (?)—প্ৰেমনাৰায়ণ দত্ত

নিবোকা বজা ('৫৫ , একাৰ্ধ)—মিত্ৰদেৱ মহন্ত

যোগ নে বিয়োগ ('৫৫ , দুই-অৰ্ধ)

—দীননাথ বৰুৱা

কুটুকাৰ ফণ ('৫৬ দুই-অৰ্ধ)—কীৰ্ত্তি হাজৰিকা

সংকাৰ ('৫৬ ; তিনি অৰ্ধ)—প্ৰেমনাৰায়ণ দত্ত

আই-ডি-এ(চ্ Indian vagabond

service ; '৫৭)

সবাক হাকিমৰ অবাচ্ কী ('৬২)—প্ৰফুল্ল

একৰ প্ৰীজ, সিঁতৰ কাণ্ড, মেহুৰীৰ বিষয়ে

বচনা, সাধু, কেক কেক চোৱা, বগা চোলা,

বহিও পিচল খোৱা, অকীকাৰ, পৰিহৰ্জন,

লাইন অব হাৰ্ট—(১৯৬৬)—প্ৰেমধৰ দত্ত

[দত্তৰ এই দৰ্শন নাটৰ প্ৰতিখনতে

এটাতকৈ অধিক অৰ্ধ নাই, কিন্তু দুই সংখ্যা

প্ৰাক্কবোৰতে একাধিক, কেউখন 'নাটিকা

সংকলন' নামৰ পুথিত সংকলিত]।

[পৌৰাণিক নাট]

নীতাহৰণ নাটক (?)—বৰাকান্ত জোৰুৰী

নীতা বহুব নাটক (১৮৮১ ?) ?

অভিযন্ত্ৰবধ নাটক (১৮৮৫ ?)

—ভাৰত চন্দ্ৰ দাস

সাবিত্ৰী-সত্যহান (১৮৯১ ?)—কনকলাল বৰুৱা,

গোপালচক্ৰ মে, বৰুৱী বৰদলৈ

শকুন্তলা (১৮৯২)—হৰেশ্বৰ শৰ্মা ?

হৰধৰুজী নাটক

বা সীতা সম্বন্ধ (১৮২৩)—পূৰ্ণ কান্ত শৰ্মা

হৰিশ্চন্দ্র নাটক— " " "

বৃষকেতু (১৮২২)—হুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা

চন্দ্রহংস (১৯০০)—হুৰ্গানাথ চাংকাকতী

শুকদক্ষিণা (১৯০১)—হুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা

হুৰ্যোধনৰ উৰুভঙ্গ (১৯০১)—বেণুধৰ ৰাজখোৱা

বৈদেহী-বিচ্ছেদ (১৯০১)—দেৱ বৰদলৈ

মেঘনাদ বধ (১৯০৪)—চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা

পাৰ্থ-পৰাজয় (১৯০৬)—হুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা

বালি-বধ (১৯০৮)— " "

দক্ষযজ্ঞ (১৯০৮)—বেণু ৰাজখোৱা

ভক্ত (১৯১১)—অপূৰ্ব ভূঞা

সীতাহৰণ (১৯১৩)—হুৰ্গ খাউণ্ড

লব-কুশ (১৯১৫)—বলৰাম পাঠক

" (১৯১৮)—অপূৰ্ব ভূঞা

উৰ্বশী উদ্ধাৰ ('২০)—ধনীৰাম দত্ত

শোণিত কুঁৱৰী ('২৫)—জ্যোতিপ্ৰসাদ

আগৰাৱালা

অসমীয়া ধৰ চৰিত ('২৫)—সন্তৰাম

ভ্ৰমন্ত হৰণ ('২৭)—ভাৰত দাস

শ্ৰীবৎস-চিন্তা ('২৮)—ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ

ভিলোন্তমা ('২৯)—চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা

শ্ৰীপদীৰ বস্ত্ৰহৰণ ('২৯)—আনন্দকুমাৰ কটকী

নৰকাসুৰ ('৩০)—অতুল হাজৰিকা

ভীমার্জুন ('৩০)—জগৎ চৌধুৰী

প্ৰহ্লাদ ('৩০)— ?

পাৰ্থ সাৰথি ('৩১)—বিনন্দ বৰুৱা

নল-দময়ন্তী নাটক ('৩১)—মহেন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

কল্পিণী ('৩৩ ; 'প্ৰভাত' ১৮৫৫ খক)

—নবেশ্বৰ শৰ্মা

বিসৰ্জন ('৩৩)—আনন্দ বৰুৱা

বক্ৰবাহন (")—ধানেশ্বৰ হাজৰিকা

বেউলা ('৩৩)—অতুল হাজৰিকা

কৃষ্ণলীলা ('৩৩)—নবীন বৰদলৈ

বাণৰজা (")—পদ্ম গোস্বামী বৰুৱা

একলব্য ('৩৫)—লক্ষ্য চৌধুৰী

" " —বাণীকান্ত শৰ্মা

পৰীক্ষিতৰ ব্ৰহ্মশাপ ('৩৫)—পম্পু সিংহ

নন্দচুলাল ('৩৫), চম্পাৱতী ('৩৫)

—অতুল হাজৰিকা

শ্ৰীকৃষ্ণৰ কেলি ('৩৬)—হৰকিশোৰ

অৱসান ('৩৬)—কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য

কুৰুক্ষেত্ৰ ('৩৬), শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ ('৩৭)

অতুল হাজৰিকা

সাহিত্ৰী ('৩৭)—পম্পু সিংহ

চম্পাৱতী ('৩৮), আদিকবি ('৩৮)

—মালৱিকা দেৱী

অগ্নি পৰীক্ষা (?)—দণ্ডি কলিতা

শকুনিৰ প্ৰতিশোধ ('৩৯)—গণেশ গগৈ

সিংহাসন ('৩৯)—গুণেশ্বৰ বৰা

নীলাঞ্জন ('৪০)—মিঞামনচুৰ (আনন্দ বৰুৱা)

[সাত দৃশ্য সম্পন্ন নাট]

বলিছলন ('৪৬)—মিত্ৰদেৱ

ভীষ্মৰ শৰশয্যা ('৪৭)—মধুৰা নাথ বৰুৱা

[চাৰি অঙ্কীয়া গল্প নাট]

পৰাভৱ ('৪৯ ; তিনি-অঙ্কীয়া)

—অৱনী সেনাপতি

কল্পিণী হৰণ ('৪৯ ; তিনি-অঙ্ক)—জীৱন

গোৱামী

ভক্ত প্ৰহ্লাদ ('৪৯ চাৰি-অঙ্ক)—মুক্তি বৰদলৈ

কৰ্ণ ('৪৯ ; চাৰি অঙ্ক)—সুৰেন শইকীয়া

লক্ষ্মণ " " "

বৈদেহী-বিয়োগ ('৫০)—মিত্ৰদেৱ

মহাকাব্য কৰ্ণ ('৫১ ; তিনি-অঙ্ক)

—জৱেন্দ্ৰ ঠাকুৰীয়া

শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মলীলা (")—হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী

(আউনিআজী সন্ধ্যাৰিকাৰ)

মুক্তি সংগ্ৰাম ('৫২ ; তিনি-অঙ্ক)

—ধৰ্মেশ্বৰ কটকী

বন্ধ কুমাৰ ('৫২)—লক্ষ্য চৌধুৰী

নিৰ্ঘাতিতা, সীতা, দময়ন্তী ('৫২)

—অতুল হাজৰিকা

সত্তাবাসি যুগে যুগে ('৫৩ ; পঞ্চাঙ্ক)—

জনাদিন ঠাকুৰ

চৰণধূলি ('৫৫)—মিজদেব

বিজয়ী ('৫৫)—গজেন্দ্ৰ চহৰীয়া

[তিনি অঙ্কীয়া একলব্য-উপাখ্যান]

ননী চোৰ ('৫৫)—হিবণ্যময়ী দেৱী বিশাৰদ

[গোপ বালক-বালিকা সৰব সৈতে

শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা-খেলাৰ দৃশ্যাবলী ; প্ৰতিটো দৃশ্য

স্বকীয়া আৰু পৰম্পৰ সঙ্গতি-বিহীন]

প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ ('৫৮)—মিজদেব

কামৰূপ ছেউতি ('৫৮ ; তিনি অঙ্ক)

—ললিত শৰ্মা বৰুৱা

[অনুদিত আৰু কপালভিত]

সংস্কৃতৰ পৰা—শত্ৰুঘ্ন (১৮৮৭)

—লক্ষ্যদেৱ বৰা

ভোজবাজ (১৯০০)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য [দুই অঙ্কীয়া চুটি নাট ; সংস্কৃত 'ভোজ প্ৰবন্ধ'ৰ কপালভব ; লিখকৰ 'আবুত্তি আভাস' কিতাপত সন্নিবিষ্ট]

বান্ধনটী ('০২)—প্ৰভাত শৰ্মা [সংস্কৃত 'মুছকটিকম্' নাটৰ কপালভব]

শত্ৰুঘ্ন ('০০)—অতুল হাজৰিকা

প্ৰতিমা—('০৮)—গজেন্দ্ৰনাথ শাস্ত্ৰী [কবি ভাসৱ সংস্কৃত 'প্ৰতিমা' নাটকৰ অসমীয়া ভাঙনি।

ভাঙনিত ঠায়ে ঠায়ে কিকিৎ বাখোন পৰিৱৰ্ত্তন আছে। কিয়ৎকাল বাখোনৰ। অহ সংখ্যা

সাত। সংস্কৃত শ্লোকবোৰৰ অসমীয়া পদ-ভাঙনিত অনুবাদকৰ বচন-শৈলী যেন কবিত

লগীয়া। তলত তাৰে এটা চানেকি দিয়া হ'ল—

"অহুগামী সজা বাৰ লক্ষ্য মোক্ষ

সীতাৰ জীৱন ধন হুন্দৰ দেহৰ,

হুন্দৰ সাবধি বাৰ প্ৰজা হিতকৰ।

বাৰণ-বিজয়ী হুলি খ্যাত কলেবৰ,

ইহেন বাৰৰ নাম সবে কৰো সাধ,

অয়ে অয়ে হয় যেন বন্ধক আয়াৰ।"

[হুজুৰাৰী বচন—১ম অঙ্ক]

হিন্দীৰ পৰা—আহতি ('৫৬), নিকপয়া হুকন

কামনা ('৫৭),

চন্দ্ৰগুপ্ত (?)—

[হৰিকৃষ্ণ শ্ৰেণী-প্ৰণীত বাজহামৰ ঐতিহাসিক ঘটনা লৈ ৰচিত হিন্দী নাটৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ 'আহতি', বাকী দুখন হিন্দী নাট্যকাৰ জয়শঙ্কৰ প্ৰসাদৰ বচন।]

ইংৰাজীৰ পৰা—দ্রৱৰ (১৮৮৭)—ভগ্নানন বৰুৱা, বদ্বৰ বৰুৱা, ধনন্তাৰ বৰুৱা, শিৱবাস বৰদলৈ।

চন্দ্ৰাবলী (১৯০৭)—দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা

ভীমদৰ্প (১৯১৮)—দেৱানন্দ ভৰালী

অমৰ-লীলা (১৯১২)—পদ্মপৰ চলিহা

বৰলা (১৯০০ ; এক দৃশ্য)—কমলেশ্বৰ চলিহা

জুলিয়াচ চিভাৰ ('০১)—হুজুৰেব বৰঠাকুৰ

তাৰা ('০২)—অধিকা গোহাৰী

মনালিচা ('৫৭)—বমেশ বৰুৱা

পৰাশৰ (?)—দয়ানন্দ বৰুৱা

কপুৰী ('০০)—হৰেশ গোহাৰী (ইন্টেনব গল্পৰ ভিত্তিত ৰচিত)

বণিজ কোৱৰ ('০০)—অতুল হাজৰিকা

পুতলা ঘৰ ('৫২)—পদ্ম বৰকটকী (ইন্টেনব 'Doll's House'ৰ ৰূপান্তৰ)

(১) প্ৰেভালিয়াৰ পৰিৱৰ্ত্তন ('০০)

—হৰেশ বৰীকীয়া

(২) চেনেহৰ সোঁতা (?)—যোগেন চেতীয়া

(৩) পিতৃ-বিয়োগ ('৬২)—প্ৰফুল্ল বৰুৱা

[এই তিনিওখনৰে অৱলম্বন Haughtonৰ 'Dear departed']

বিপদ-সীমা ('৬০ ?)—তচিত্ৰতা ৰায়চৌধুৰী
[মূল ৰচনা জে. বি. প্ৰিটলে'ৰ—'দণিৱীপ'
১৯৬৩ ?]

বিবিধ ভিত্তিৰ পৰা—তেজীমলা ('৪১)

—আনন্দ বৰুৱা

অৱতী-হুমাৰী ('৪৮ ; তিনি অঙ্ক)

—লগিত হুমাৰ ভাগৱতী

অৱলম্বন ('৪৯)—মুক্তি বৰদলৈ

[শব্দ গোছাৰীৰ 'ময়না'ৰ 'দিল্লীকা লাডু'
গল্পৰ অৱলম্বনত ৰচিত]

মালা ('৫২)—মহেন্দ্ৰ শৰ্মা

তপতী ('৬১)—অতুল হাজৰিকা

কঙ্ক হুৱাৰ ('বামধেহ' ২য় বছৰ) [অ্যাপল
সাজেৰ ৰচনাৰ অঙ্কবাদ]

—অমিয়চৰণ গৌহাই

চেৰি বাগিছা ('৬২)—কনক মহন্ত

[মূল ৰচনা—টোজিয়েট কচিয়াৰ একটন
চেকড]।

কৰ্ণ-কুন্তী-সংবাদ (? 'দণিৱীপ')

—অতুল হাজৰিকা

[মূল ৰচনা ৰবি ঠাকুৰৰ]

[ঐতিহাসিক]

অৱতী (১৯০০), পদাৰ্থ (১৯০১), সাধনী
('১০), লাচিত বৰফুকন ('১৫)

—গল্পগোহাঞি বৰুৱা

চক্ৰবৰ্ত্তীসিংহ ('১৫), বেলিমাৰ ('১৫),

অৱতী কুঁৱৰী ('১৫)—লক্ষীনাথ বেজবৰুৱা

অবেশ মন্ত্ৰ আত্মবলিদান ('২৩)

—অতুল হাজৰিকা

জেকোৰ সতী ('২৪)—নতুল ভূঞা

জলেনাৰ ('২৪)—পঞ্জিকদিন আহুৱা

মূলা গাভৰু ('২৪)—বাধা সন্দিকৈ

বদন বৰফুকন (বা অস্তাচল '২১)—নতুল ভূঞা

বাম্পী কোঁৱৰ ('২৮)—দৈৱ তালুকদাৰ

চক্ৰবৰ্ত্তীসিংহ ('৩১)—নতুল ভূঞা

সতীৰ তেজ " —মতি কলিতা

বন্দীৰ " —অপূৰ্ব ভূঞা

অসম সোঁৱৰ (বা স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ) ('৩২)

—শৈল ৰাজখোৱা

নীলাঘৰ ('৩৩)—প্ৰসন্ন চৌধুৰী

কনোজ কুঁৱৰী (বা হিন্দুস্থান বিজয় '৩৩)

—অতুল হাজৰিকা

হৰদত্ত ('৩৫)—দৈৱ তালুকদাৰ

নগা কোঁৱৰ ('৩৬)—কমলানন্দ ডাটাচাৰ্ঘ্য

শৰাইঘাট ('৩৭)—বিনন্দ বৰুৱা

মেৰাৰ সন্ধ্যা ('৩৭)—বিপিন চক্ৰ শৰ্মা বৰুৱা

বিদ্ৰোহী মৰাণ ('৩৮)—নতুল ভূঞা

কমতা কুঁৱৰী ('৪০)—আনন্দ বৰুৱা

কলিঙ্গ বিজয় ('৪০)—যেদিনী ঠাকুৰীয়া

[অশোক-কাহিনী]

জনম-তুহিতকৈও গৰীয়সী—('আৱাহন' ১০ম

বছৰ)—মুনীৰ বৰকটকী

ছত্ৰপতি শিৱাজী ('৪৭)—অতুল হাজৰিকা

পিয়লি ফুকন ('৪৮)—প্ৰফুল্ল বৰুৱা

কুমাৰ ভাস্কৰ ('৪৮)—পোলোক শৰ্মা

অশোক ('৪৮)— " "

বীৰাঙ্গনা ('৫২)—অতুল হাজৰিকা

ভাস্কৰ বৰ্মা ('৫১)—দৈৱ তালুকদাৰ

ভাস্কৰ ৰচনা ('৫২)—ভাৰতী (গুপ্ত নাম)

[প্ৰথম অভিনয় বোম্বাই নাট্যমন্দিৰত ১৯৫২]

দাৰা ('৫৪)—মিহিৰ বৰুৱা

[তিনি-অকীয়া]

দানব বিন ('৫৬ ; পঞ্চাভ ; ছন্দমিথিত)

—বকী তেজ

ৰাজকোহী ('৫৭)—চৈয়দ আকুল মালিক
চাজাহান ('৫৭ ; যিকেন্দ্রলাল বায়ৰ নাটৰ ছা
পৰিছে, বিশেষকৈ দৃষ্ট সজ্জা ক্ষেত্ৰত)

—বৰ্ণেশ্বৰ কটকী

ভোগজৰা (' ৫৭)—কণী শৰ্মা

চুলতানা বেজিয়া (' ৫৭ ; তিনি-অকীয়া)

—আনন্দ শৰ্মা

মোহন মালা (?)—চুলাল বৰঠাকুৰ

[কপক আৰু প্ৰতীকধৰ্মী]

পৰীকা (১২০৮)—শৰত গোস্বামী

ভাগ্য পৰীকা (' ১৬)—চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা

বিভাৱতী (' ১৮)—শৈলধৰ ৰাজখোৱা

বিশ্বনাট্য (' ২০)—অধিকাগিৰি

অকাল বসন্ত (' ২৫)—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ

কামৰূপ " " "

মদন-ভঙ্গ (' ২৬)— " "

ছয় বিপু আৰু মন (' ২৭)—বৈকুণ্ঠবিহাৰী ৰায়

সোণৰ সোলেং (' ২৯)—পাৰ্বতী বৰুৱা

ধূলি (' ৩০)—কমলেশ্বৰ চলিহা

বাসন্তীৰ অভিব্যেক (' ৩০)—কীৰ্ত্তি বৰদলৈ,

মুক্তি বৰদলৈ

দুইত কোৱৰ (' ৩০) " "

স্বৰ বিজয় (' ৩৪) " "

লখিমী (৩১)—পাৰ্বতি বৰুৱা

কুমাৰ সন্তৰ (' ৩৫)—বদন শৰ্মা

পাৰিজাত (' ৩৬)—পদ্ম সিংহ

শৰত অভিব্যেক (' ৩৮)—চুলাল বৰঠাকুৰ

স্বৰতি (' ৩৮)—শৈলেন ফুকন

কেতেকীৰ জয় (?), ফুলৰ মেল—নেৱেন চক্ৰৱৰ্তী

বোৱতী স্ব'তি (' ৪০)—বিকুৰাজ

['বাহী' ১৮৬২ শক]

ঋতু-স্বৰ (' ৪৮)—মহেশ্বৰ নেওগ

[ছয়-দৃষ্ট-সম্পন্ন নাটিকা]

বন্তি (' ৪২ , 'উদয়াচল' প্ৰথম সংখ্যা ১৮৭১ শক)

—চৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

কবিতাৰ জন্ম (' ৫১)—বদন শৰ্মা

" স্বয়ম্বৰ " " "

[বদন শৰ্মাৰ এই দুখন নাট বাঙালীক
কবিতা লাভৰ আধ্যাত্মিক ভিত্তিত বচিত মধুৰ
কাব্যিক একাঙ্কিকা। মাৰ্গদিকা দেৱীৰ 'আদি
কবি' (' ৩০) নাটিকাৰ কিকিং প্ৰভাৱ ইয়াত
অদ্ভুতমান হয়]।

বংপুৰে কথা কয় (' ৫৬)—পদ্ম চলিহা

মিষ্টাৰ চিকৰা (' ৫৪), বগা গাহৰি (' ৫৫)

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

[উদোধন একাঙ্কিকাত অসমত বিশেষ
অনধিকাৰ প্ৰৱেশ, প্ৰভাৱ আৰু চল-চাতুৰ্য্যৰ
লুকা-ভাকু পেলৰ একোটি চমু আভাস অতি
কম পৰিসৰতে দিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।
প্ৰথমখনৰ প্ৰকাশ স্থল 'এক অকীয়া নাট-মালা'
(২য় ভাগ), দ্বিতীয়খনৰ 'এক অকীয়া নাটৰ
পৰাই']।

অপেশ্বৰী (' ৩১)—প্ৰসন্ন চৌধুৰী

নিমাতী কইনা, সোণ পখিলী (' ৩৪)

—জ্যোতিপ্ৰসাদ